GABRIEL BERNAL GRANADOS
Anotaciones
para una teoría del fracaso
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

GABRIEL BERNAL GRANADOS
Anotaciones
para una teoría del fracaso
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ANOTACIONES PARA UNA TEORÍA DEL FRACASO

GABRIEL BERNAL GRANADOS

Anotaciones

para una teoría del fracaso

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

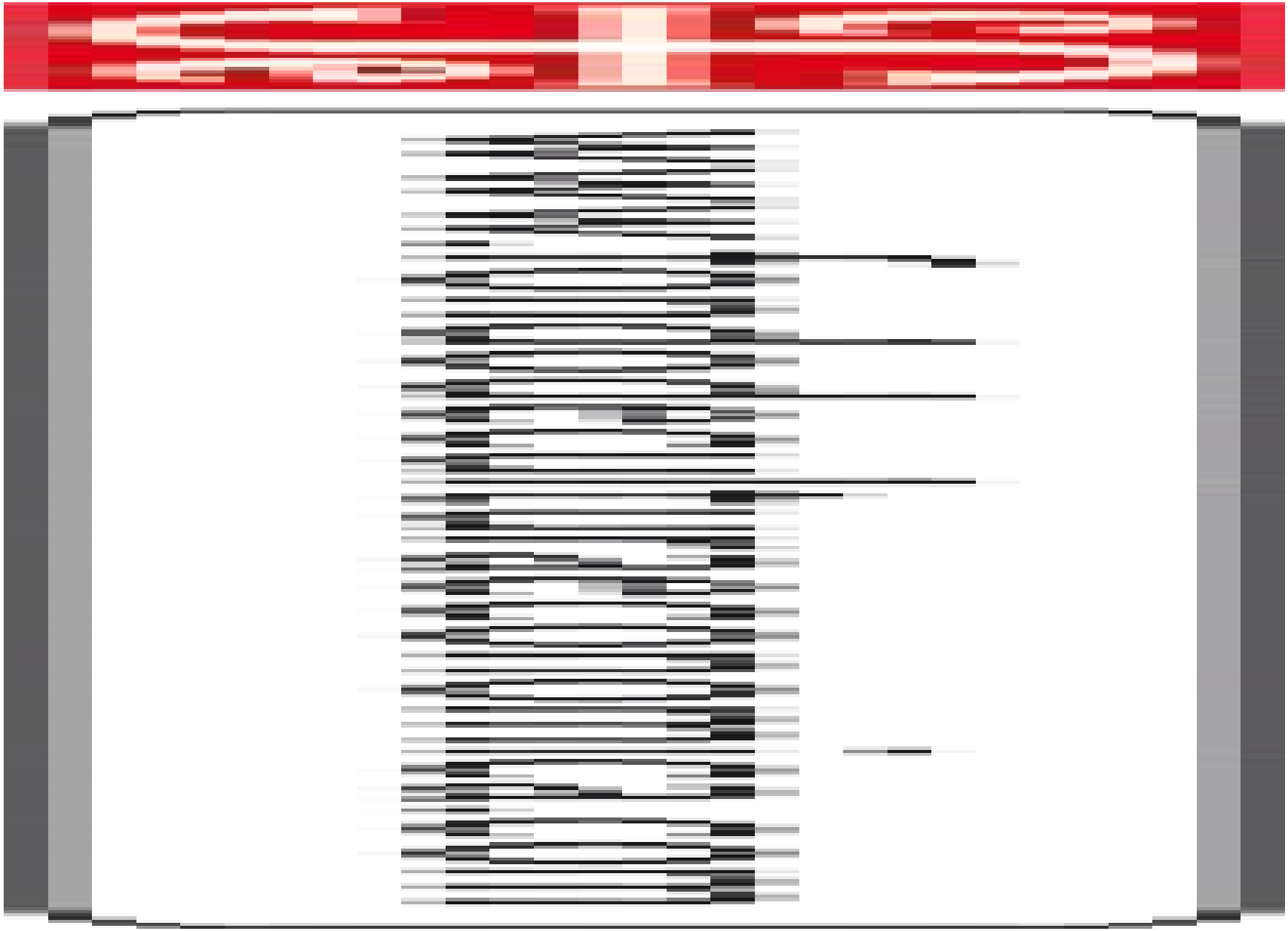
Primera edición, 2016

Primera edición electrónica, 2016

Diseño de portada: Teresa Guzmán Romero

D. R. © 2016, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México



Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-3662-1 (ePub)

Hecho en México - Made in Mexico

A Ana Rosa, Bonnie y Zoe

Índice

Agradecimientos

Prefacio

Donde la Nada se honra

Retrato de Achille

Degas — 9 lámparas

Un hombre arruinado

El hundimiento del Pequod

Eakins

Los jugadores de ajedrez

Los jugadores de cartas

Café de noche

Egon — la conciencia de sus manos

Stanley Spencer

Retrato de un hombre

Fábula de Polifemo y Galatea

Los caminos llevan a Roma

Poetas apóstatas

Come en casa Borges

Anémonas en espejo negro

Agradecimientos

Primeras versiones de los ensayos que conforman este libro se publicaron en suplementos y revistas: Laberinto de Milenio —donde mensualmente se fue publicando parte de estas Anotaciones—; Crítica de la Universidad Autónoma de Puebla; Mandorla: Nueva Escritura de las Américas; Biblioteca de México; Confabulario de El Universal, La Palanca. Quiero reconocer en sus directores y editores la hospitalidad que contribuyó a ir afinando, con el paso del tiempo, la expresión de mis ideas: José Luis Martínez S., Armando Pinto, Roberto Tejada, Eduardo Lizalde, Julio Aguilar, Geney Beltrán Félix y Diego José. Quiero agradecer especialmente a Tomás Granados Salinas: su generosidad y su inteligencia han hecho posible la consolidación de este proyecto.

Prefacio

A lo largo de su obra, Stéphane Mallarmé meditó sobre el fracaso. En su famoso poema Un golpe de dados, Mallarmé equiparó la figura del fracaso a la de un naufragio. Probablemente la imagen la tomó de Poe, quien había imaginado a un testigo y sobreviviente de un naufragio en “Descenso al Mäelstrom” y en la Narración de Arthur Gordon Pym. A su vez, Poe habría encontrado la imagen en el poema narrativo de Coleridge “The Rime of the Ancient Mariner”. Lo cierto es que la imagen del naufragio —asociada a la posibilidad del viaje a los confines de la Tierra— estaba presente en el imaginario del arte occidental desde finales del siglo XVIII.

Sobre el fracaso pesa la misma condena que sobre lo no deseado. Es una palabra que produce repugnancia y miedo en igual medida. Todo el mundo teme fracasar. Y sobre los diferentes modos de combatir ese miedo se ha producido una literatura que ha tenido enorme auge en nuestro tiempo: el libro de autoayuda.

En el imaginario de los artistas y escritores de los siglos XIX y XX, la idea de fracaso se tornó una reflexión sobre el arte y los medios de producirlo frente a una sociedad indiferente. Artistas y escritores dejaron de ocupar un lugar central y se convirtieron, por voluntad propia, en entidades marginales.

Los poemas se volvieron autorreflexivos y las historias rondaron con incisiva frecuencia la posibilidad de historiar el fracaso del hombre. El tema es muy antiguo y tiene que ver con la heroicidad de los personajes que han poblado las historias desde los tiempos de Homero. Pienso en una escena de Shakespeare, del Rey Lear. Lear, quien se ha despojado voluntariamente del amor de sus hijas, de la razón y de su reino, se enfrenta, en la soledad de un páramo, a la fuerza incontestable de los elementos. No hay manera de guarecerse cuando el hombre enfrenta su destino y se descubre frágil y finito.

En su teatro, trescientos años más tarde, Beckett retomaría el tema de la soledad y la finitud para llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Su modelo, sin embargo, no sería la noción de res que comporta el teatro shakespeariano, sino la

de absurdo que se encuentra en el parlamento de los bufones y los personajes secundarios que aparecen en esas mismas obras.

Los artistas que aparecen en este libro no fueron, en sentido estricto, “artistas fracasados”, aunque las vidas de algunos de ellos, como las de Melville y Cézanne, estuvieron marcadas por la incomprensión de sus contemporáneos. Todos ellos, sin embargo, están vinculados por esa reflexión en común sobre el destino. En Mallarmé, el destino aparece figurado como una embarcación enfrentada a la infinita incógnita del mar. Bajo esa imagen romántica subyacía el correlato de la escritura proyectada sobre el esquema de la página en blanco. Para Mallarmé, las ideas debían representarse a sí mismas en el escenario dramático de la imaginación. La escritura era entonces un medio de propiciar ese teatro mediante su lectura en voz alta.

En pintura, Cézanne ocupa un lugar análogo al de Mallarmé en literatura. Su obra es una reflexión sobre la pintura en el mismo sentido en que la obra de Mallarmé es una reflexión sobre la poesía. Cézanne dedicó los primeros años de su carrera a explorar el tema de la marginalidad del artista. Y el retrato de su amigo Achille Emperaire es uno de los más emotivos y significativos de la primera etapa de su trayectoria.

La misma zozobra marítima que aparece en el poema de Mallarmé, con modulaciones escriturales distintas, se encuentra en Moby Dick, de Melville, y en el cuadro de Caspar David Friedrich, El mar de hielo. En la pintura de Thomas Eakins, la imprescindible dignidad de la derrota, como diría Borges, se traslada al escenario moderno del ring de box, aunque en este caso están involucradas soluciones plásticas sobre la carne y su exposición a las sociedades del espectáculo.

Ya en el siglo XX, Egon Schiele realiza una serie de autorretratos donde la propia sexualidad se vuelve un arma desacralizadora. No se trata solamente de escandalizar al público, sino de violentar los cerrrojos de lo sagrado a través de una suerte de lucidez enferma.

En el pintor Stanley Spencer la carne es un emblema de saciedad terrenal sagrada. El cuerpo, el universo de lo sensual y lo sensorial, existe en la medida en que puede ser celebrado y representado tal como es, sin inhibiciones de ninguna índole.

Lucian Freud, discípulo de Spencer, estudia esa misma carnalidad y la rodea de emblemas que tienen que ver con la finitud y el carácter eminentemente transitorio de la vida y el cuerpo humano; pero también, en un sentido diferente, con la exposición y la corrupción de los ideales morales de las sociedades contemporáneas.

El escritor Pierre Michon, autor de Vidas minúsculas, fusiona ficción y autobiografía en un habitáculo de prosa para enseñarnos que la literatura puede ser el antídoto más eficaz contra el veneno permanente de la vida. En tanto que Borges, a través de un comentario tangencial sobre su vida y su obra, se ha convertido a nuestros ojos en el escritor moderno por antonomasia —reformador del idioma y de los hábitos de nuestra imaginación y pensamiento literarios, a pesar de su conservadurismo a ultranza; escritor disfrazado de lector, protagonista encubierto bajo el disfraz de un mero figurante—.

La noción de fracaso es un detonante para comprender el devenir de la poesía y la literatura en los dos siglos que nos preceden. Pero también es un aliciente para ayudarnos a situar a los artistas y a los escritores en la periferia de un movimiento que carece de centro. Los medios masivos han desplazado a las artes y la literatura del centro que ocuparon en otro tiempo. Los escritores y los artistas plásticos realizan su obra a pesar de los dictados de la moda o de la corriente social imperante. Fracasan, en un sentido paradójico, cuando cumplen con el mandato de su vocación y dicen lo que tienen que decir a pesar de esa falta de equidad, de esa ausencia de reconocimiento o poder. El escritor desconoce la victoria cuando se pronuncia, a pesar incluso de que sus pronunciamientos tengan que ver con momentos históricos delicados o limítrofes, como serían los casos de La tierra baldía de Eliot o Esperando a Godot de Beckett. Y esa forma de fallo, o de errancia, se ha convertido literalmente en una forma de derrota.

La trayectoria que sigue un barco desde que zarpa hasta que llega a su destino se conoce como derrota. Esa etimología se encuentra en el origen del poema de Mallarmé, Un golpe de dados, en el que el poeta se aboca a concatenar imágenes, sonidos y palabras en torno a la posible relación entre el azar y el destino; es decir, entre lo accidental y lo fijo, lo circunstancial y lo eterno. El poema de Mallarmé quedó trunco; sin embargo, una legión de escritores y de artistas que vinieron después, o que escribieron o pintaron antes de la emergencia del poema y la figura de Mallarmé, intuyeron, como él, que la belleza y la vida del hombre oscilan entre esos dos polos inciertos.

[En el principio de la era cristiana, la palabra se opuso a la imagen. Sin embargo, desde los orígenes de la cultura, palabra e imagen han estado ligadas hasta el punto de constituir, en griego y náhuatl por ejemplo, un solo verbo. Mi libro estrecha los vínculos que siempre han existido, en calidad de instancias complementarias, entre la pintura y la literatura. No quise hacer, en ese sentido, un libro sobre pintura ni un libro sobre literatura sino, en todo caso, una crítica de la cultura a través de estos dos prismas. La pintura y la literatura de los siglos XIX y XX se nos aparecen como un continuo que nos permite mirar y comprender, sin dar por ello pie al optimismo, el estado actual de las cosas en ese Occidente, global e imaginario, del que todos formamos una pequeña parte.]

Donde la Nada se honra

1

Al poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) le gustaba velear. En dos fotografías se le ve navegando en el Sena a bordo de su bote de vela. Solo, con la gorra de capitán de barco y el brazo izquierdo dando dirección al timón, o acompañado de su amigo Thadée Natanson (en una foto de 1896, tomada por Julie Manet). Muy poco hace falta para llevar esta afición marítima al ámbito calculado de sombras en que florece su poesía. Así, el mar (la existencia) y la pequeñez del hombre forman una sólida mancuerna en algunos poemas de Mallarmé. Dos cuernos enfrentados sobre una misma superficie: de un lado, la vastedad y, del otro, la insignificancia humana, como queda de manifiesto en dos poemas previos a la elaboración de Un golpe de dados.

El primero de ellos, “Saludo” (“Salut”, 1893, un poema que tradicionalmente abre las antologías de poesía de Mallarmé), reproduce un brindis enseñoreado de símbolos. Donde parece elevar una copa para celebrar el desembarco de un navío, o dirigirse a un grupo de personas como despedida con motivo de un largo viaje, el solo gesto del poeta llama al símbolo, a la evocación metafísica desde la primera sílaba. “Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe”. Imaginamos, asociándola al gesto, la mano con los dedos gruesos sosteniendo el vaso, los labios a punto de beber el vino y las sombras de los comensales a quienes dirige el apóstrofe. Pero de esos labios se desprenden palabras de sentido engañoso, sentido que trastoca su propia literalidad, anulándola. “Nada, esta espuma, virgen es / el verso que sólo a la copa / designa”. Nada: ese momento evocado son sólo palabras. La escena se esfuma como por un manotazo y nos devuelve al sentido primero de las palabras, a su nomenclatura vana. Palabras: muladar sonoro, auténtico juego de espejos donde los sentidos se pierden para ser recobrados en los objetos designados. Para mantener el ritmo y la ilusión del metro original francés, en esta versión al español del poema se ha puesto al “verso virgen” como único aliado en la designación de la copa

emblemática. Sin embargo, son tres los elementos —la Nada, la espuma y el verso virgen— que disuelven la copa fijando su sentido (¿reminiscencia del cáliz o imagen pura de la perfección?). El poema es un prodigio de síntesis; veladuras inaparentes sobre la superficie misma del poema forman parte de su trama, al tiempo que la ocultan y complican mediante el uso imbricado de símbolos y consonancias. Mallarmé busca la difusión del efecto sobre la preeminencia de la cosa en sí:

Navegamos. Mi sitio es,

Oh diversos amigos, la popa

y es el vuestro la proa que copa

rayos e inviernos. Embriaguez

gozosa ahora me convida

(su cabeceo no intimida)

a hacer de pie el saludo mío,

soledad, estrella, arrecife,

a cuanto valga en este esquife

de nuestra vela el blanco brío.

[Traducción de Ulalume González de León.]

El Poeta, en la concepción poética de Mallarmé, ocupa un lugar secundario. Sentado a la popa del esquife, reproduce con fidelidad la imagen de la primera fotografía citada líneas antes. Este clima triunfal, mórbido, atemperado por la embriaguez y la compañía protectora de los amigos, dista del agotamiento baudeleriano de “Brisa marina” (“Brise marine”, 1865, incluido más tarde en Le Parnasse contemporain, 1866). El primer verso, “La chair est triste, hélas ! Et

j’ai lu tous les livres”, ha sido objeto de infinidad de glosas y provocado muchos dolores de cabeza (¿en qué lecho descansa la conexión plausible de la carne, sinónimo de experiencia, y la lección agotada de la biblioteca?). El séptimo y el octavo, “Ô nuits ! Ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend”, dieron origen a una mitología literaria que gira en torno de la página en blanco y sus posibilidades como terreno fértil y/o yermo de la creación poética. “Brise marine”, un poema emparentado con “Salut” por la cantidad de motivos que tienen en común, es una reescritura, por así decir, del poema “Invitación al viaje” de Baudelaire y una declaración de principios con respecto a la metáfora del mar y la significación del viaje: promesa de aventura y alejamiento de la tierra de fastidio que tanto permeó en la Francia del siglo XIX.

2

Un pasaje de la “Autobiografía”, como se conoce la carta que Mallarmé le envió a Verlaine con fecha del lunes 16 de noviembre de 1885, es, entre otras cosas, un apunte sobre la naturaleza del mundo contemporáneo, hostil a la actividad y presencia del Poeta. “En el fondo —escribe—, considero la época contemporánea, para el poeta, un interregno en el que no tiene ningún caso involucrarse: está demasiado caduca y en efervescencia preparatoria para que haya que intentar otra cosa que no sea trabajar con misterio en vistas al después o al jamás, y de tiempo en tiempo enviar a los vivos una tarjeta de presentación, estrofas o soneto, para no ser de ninguna manera lapidado cuando se les ocurra suponer que uno nunca se ocupó de su existencia.”

Las palabras de Mallarmé, más que pesimistas, son reservadas. Su forma de vida, profesor de inglés en el Liceo Condorcet de París, anfitrión de las tertulias de los martes en el número 89 de la calle Rome, dueño de una pequeña propiedad en la población de Valvins, a orillas del Sena, poeta y prosista sin aspiraciones “mundanas”, incluso con cierto desdén respecto de la reacción del público frente a su obra, le había hecho inmune a los abismos. Un sentido práctico de las cosas relativas a su oficio —el más alto, y el menos acreditado, que era dado imaginar en aquellos años, la Poesía, del que Mallarmé era hierofante— es la razón de que haya puesto los últimos tres decenios del siglo XIX dentro del paréntesis del interregno. Las líneas que siguen, “trabajar con

misterio en vistas al después o al jamás…”, aluden al trabajo de su vida, concebido durante un periodo de crisis, entre 1866 y 1867, y a la reserva que le inspiraba su posible recepción por parte del público. La Obra, “la Gran Obra, como decían los alquimistas, nuestros antepasados”, de la que todos sus poemas y sonetos escritos antes y después, poemas y sonetos que hubieran enaltecido a un poeta con menos ambiciones que Mallarmé, serían tan sólo apostillas, o al menos caprichosas bagatelas depositarias de vislumbres o pálidos destellos de aquel opus inalcanzable.

Gracias a un número considerable de traducciones y estudios críticos, cuya publicación en México se ha intensificado en los últimos diez años,[1] sobre los empeños y la poesía de Mallarmé, sabemos que el poeta nunca llegó a realizar su obra soñada, y que el poema conocido en español como “Un golpe” o “Un tiro de dados”[2] (1897, revista Cosmopolis y, posteriormente, en la forma en que lo conocemos ahora, 1914, NRF, Gallimard, París) es un estado preparatorio de su proyecto. La palabra “estado” aparece tal cual en el “Prefacio” que redactó Mallarmé para la publicación de su poema en Cosmopolis, no en el sentido de una etapa provisional de algo mucho más grande, sino, acaso, en el mismo sentido que los pintores conceden a los estados preparatorios de un grabado: obras en sí, testigos de un proceso que habrá de culminar en la realización del proyecto, cuando lo que importa no es tanto la realización del proyecto que el artista ha imaginado en su cabeza, sino el desarrollo por etapas de un trabajo que desembocará finalmente en la obra. ¿Qué entendía Mallarmé por la grandeza de su obra? En el texto mismo de la “Autobiografía” había aventurado una respuesta concreta: “Un libro, así de sencillo, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectural y premeditado, y no una colección de inspiraciones al azar, por maravillosas que sean… Iré más lejos y diré: el Libro, persuadido de que en el fondo no hay más que uno, el que todos los que han escrito han intentado sin saberlo, incluidos los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que constituye el único deber del poeta, y el juego literario por excelencia: porque el propio ritmo del libro en tal caso impersonal y viviente, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de ese sueño, u Oda”.

El libro como objeto ritual, desposeído de la polisemia a que orilla la naturaleza misma del lenguaje, es la noción que se pone en juego a lo largo de Un golpe de dados. En uno de los párrafos de la sección titulada “El libro, instrumento espiritual”, que forma parte de Variaciones sobre un tema, Mallarmé discute abiertamente la suerte de fisura que ya por esas fechas (febrero de 1897) atraviesa de extremo a extremo las páginas de su poema. Nada, al parecer, debía

quedar sometido al imperio del azar, aunque todo finalmente fuera producto de un azar inexplicable: “Nada de fortuito —dice Mallarmé—, ahí, donde un azar parece captar la idea, el aparato es lo invariante: no juzgar, en consecuencia, estas palabras industriales o referentes a una materialidad: la fabricación del libro, en el conjunto que habrá de expandirse, comienza desde una frase”; esa frase, que da inicio a la cascada del poema, es Un coup de dés. Así fue dispuesta sobre la página: una gruesa mancha tipográfica que apela, en una primera instancia, al sentido de la vista y sugiere la construcción volumétrico-espacial del poema en el tacto del lector; pero llama, en un segundo movimiento, a la entonación que debe regir la lectura. En la segunda lámina del biombo, ya que el pliego se abre y se cierra en dos mitades simultáneas, aparece un término marítimo de connotación, digamos, “negativa”: DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO. Silencio y mar, simulados, en un recorrido verbal del todo transparente, lapidario, esta vez con alusiones a la derrota del marino. Si bien es verdad que Un golpe de dados es un poema referido a sí mismo, esto es, un poema en el que abundan las claves sobre el proceso de composición del poema, también es verdad que trata uno de los temas que acompañaron a Mallarmé durante más de treinta años: la zozobra espiritual del poeta en relación con las fuerzas elementales de su entorno. Así como la imposibilidad de trascenderlas.

Presenciamos el despliegue de una obra en el entendido de que la obra no se cumple, sino que se debe a un proceso donde los hilos conectores de la trama se han cortado adrede y donde la postergación es requisito indispensable del nombrar. Es una música literal la que se ciñe a nuestros labios, si obedecemos el mandato del autor de no sólo ver sino de leer el poema en voz alta. A falta de un sentido fijo, la desazón se adueña de nosotros, pero esa extraña colisión que evitan las palabras al agruparse en módulos verbales separados entre sí por espacios en blanco, como si fuesen los planetas de un sistema de muchos soles omitidos por voluntad de un azar que no regula la voluntad del poeta, nos consuela y nos lleva al punto del descenso y la caída: el poema se enaltece y adquiere sentido gracias a la irrupción de una epifanía, siempre y cuando el sentido vislumbrado sea imposible de traducir a una experiencia que no sea la de la lectura del poema en sí. El poema, en efecto, lo abarca todo. O, para decirlo con una exactitud aún mayor que retrate esa experiencia epifánica a la que me he referido: el poema constituye ese vislumbre magnético e hipnótico del todo.

Mallarmé había procurado ese mismo efecto en un soneto anterior, fechado en 1868: el “Soneto en IX”, que desde entonces, por virtud de sus símbolos, ya se prestaba a las alucinantes interpretaciones. El poema constituye una excepción

ritual porque, en él, la poesía se propone como una realidad inaprensible: “del salón vacuo de las credencias: conca alguna, / abolida voluta de inanidad sonora, / (porque a la Estigia ha ido el Maestro por llanto / con ese solo objeto que enaltece la Nada)” [de la traducción de Ulalume González de León, que es más literal que la de Octavio Paz, aunque la primera requiera de la segunda para ser comprendida]. El “Soneto en IX” de Mallarmé ha llamado tanto la atención, se le ha traducido a tal diversidad de lenguas y se le ha comentado en tal diversidad de ocasiones, no por lo que dice ni por el aura de ceremonia que lo reviste, sino más bien por todo lo que puede decirse acerca de este guiñol de símbolos que anticipa las ironías aterradoras de Beckett sobre realidades tan hondas y ridículas como la muerte, la enfermedad, la humanidad y el tiempo.

El Maestro del soneto reaparece en una de las páginas sin foliar de Un golpe de dados, convertido en el capitán del barco hundido o por hundirse bajo las aguas quietas del poema,

lejos de antiguos cálculos

en que la maniobra olvidada con la edad

antaño él empuñó el timón

bajo sus plantas

del horizonte unánime

[Traducción de Jaime Moreno Villarreal.]

De fantasear con la figura del Maestro, que nada, por otro lado, lo impide, veríamos en él al Hierofante: el auténtico oficiante de esta misa paródica, la marioneta gobernada por esa otra instancia superior imperceptible —ni Cálculo ni Azar, acaso Dios, donde la Nada existe— que contempla desde lo alto la evolución de las acciones dentro de este teatro de sombras chinescas. Pero el Maestro, como lo hace notar Octavio Paz en su ensayo sobre “El soneto en IX (1868-1968)”, también es el Burgués: dueño de la casa, ausente; y es el Poeta, sinónimo negativo del Héroe. El soneto de Mallarmé, “Soneto nulo y que se

refleja a sí mismo en cada una de sus partes", es una respuesta a los sonetos de Les Fleurs du mal, y en especial es una respuesta a "Le soleil", que tiene en el combate del poeta con la página en blanco una tenue aproximación a la Obra, el tema de su variación. El soneto de Mallarmé ocurre en una noche sustraída al tiempo; el poema de Baudelaire, en cambio, ocurre en un tiempo y un lugar precisos: la buhardilla parisiense, donde a ratos el poema se entromete en la eclosión del poema:

Por la vieja barriada, donde de las casuchas

Las persianas ocultan las lujurias secretas

Cuando el astro cruel furiosamente hiere

La ciudad y los campos, los techos y sembrados,

Quisiera ejercitarme en mi esgrima fantástica

Husmeando en los rincones azares de la rima

Tropezando en las sílabas, como en el empedrado,

Acaso hallando versos que hace tiempo soñé.

[Traducción de Carlos Martínez Sarrión.]

En verano, el reloj marca las seis de la tarde, es decir, el momento en que el crepúsculo, con lujo de violencia, incendia los tejados y los cristales de las ventanas, haciendo necesaria, y paradójica, la intervención de las cortinas. Baudelaire, acaso, cuando escribía este poema pensaba en las atmósferas tenues descritas por Poe en "Los asesinatos de la calle Morgue", donde los personajes, Dupin y el narrador mismo, se entregan a los placeres de la lectura y la composición literaria con las ventanas clausuradas para simular una noche profunda en plena luz del día. En el caso de Baudelaire, el poeta es un criminal que esparce los cuerpos de sus víctimas, como el sol sus rayos, sobre las callejuelas de la ciudad vacía. Su oficio es tan clandestino y dramático como

secreto y teatral será años más tarde en la concepción de Mallarmé.

En estos dos poemas, el “Soneto en IX” de Mallarmé y “El sol” de Baudelaire, ambos poetas están regidos por el signo del sol —sol nocturno de un lado, y sol crepuscular, mortecino, del otro. No obstante, por su complejidad y reducción del tema, el combate del poeta con la obra, a la dimensión de drama absoluto e irrepresentable, Mallarmé hace parecer a su personaje del Maestro un cuanto ingenuo. Mallarmé ha transfigurado al personaje del Poeta que encuentra el azar de la rima en el empedrado de una calle parisiense en un Burgués, anfitrión de un salón literario que poco a poco se ha ido vaciando, hasta dejar, en el lugar de las presencias materiales de los comensales, objetos, y en el lugar de los objetos, emblemas. El Poeta, en Mallarmé, ha dejado de ser el astro luminoso que no sólo atestigua sino que participa de los crímenes que tienen lugar en la ciudad baudeleriana. Ha convertido al Poeta en una conciencia vacía, desvaneciendo a su personaje de la arena donde se producen los acontecimientos: el ámbito extraño, poblado de signos, que conforma la puntuación del poema mismo.

3

Con Mallarmé, el poema se vuelve terreno fértil para la especulación. Engañosa invitación a su desenvolvimiento en prosa, el poema simbolista, tal como lo entendía Mallarmé, se encuentra cerrado sobre sí mismo. Como carece de sentido último (es decir, de desenlace, en el sentido narrativo del término), se sitúa en la misma órbita de la música y las vibraciones del color en la pintura. Mallarmé, de hecho, tenía en esas dos instancias de arte los modelos que quería fundir en su obra. Esto nos permite definir el poema simbolista como un acto en potencia que habrá de cumplirse, y resignifcarse, en un ámbito diferente del suyo. Sin embargo, por haberse producido en una clave específica y estar sujeto a modificaciones sucesivas, hace pensar en lo contradictorio de la naturaleza del poema simbolista enemigo de la exégesis, pero al mismo tiempo dependiente de ella. No basta con traer a cuento los ensayos y los estudios que se escribieron en vida del autor y después de su muerte hasta nuestros días: el propio poeta, aquí, es el encargado de sembrar y seguir las pistas que conducen al origen, pretérito y futuro, del poema en cuanto constelación de símbolos. A esta pasión por los símbolos y su sentido gregario (toda causa se acompaña de su determinado

efecto), se debe que el poeta-autor, el poeta-burgués, el poeta-anfitrión, el Payaso, el Sosias, el Maestro, se convierta también en crítico de su propia obra y, en ocasiones, introduzca dentro del poema elementos que proponen su fisura y su desenvolvimiento en las partes que lo componen. Si el “Soneto en IX” es un ejemplo de poema-cerrado-sobre-sí-mismo, un poema que requiere de un esfuerzo imaginativo considerable para arrojar los fundamentos de su interpretación, Un golpe de dados sería modelo del poema crítico —es decir, el poema que se cuestiona a sí mismo al tiempo que se desenrolla entre los compases tipográficamente marcados de la página en blanco—.

El rumor del mar y el vaivén progresivo de las olas… éstas son las metáforas tradicionales a las que se remite el lector después de haber repasado la superficie del poema. Porque este poema es eso: superficie, para ser recorrida al tacto sonoro de la lectura en voz alta (como ya hemos dicho, Mallarmé pensaba, en el Prefacio de 1897, primero en una partitura, después en los estados sucesivos de un grabado y, finalmente, en una puesta en escena mental). Es una paradoja que un poema pensado visualmente tenga que ser leído al tacto, como si se tratara de una lectura en código braille. El lector, tanto como el autor en el momento de proponer una ruta para la composición del poema, está ciego. Aguarda la iluminación debida a un gesto de la inteligencia, un segmento volcánico de no-pensamiento, una ruptura en el cráneo que permita la irrupción del rayo luminoso de la epifanía. Pero la epifanía no sucede hasta que uno se da cuenta de que todo el poema está arrollado en una sola frase: “Un golpe de dados no abolirá el azar”. Son objetos, emblemas o símbolos los que están plegados en el desarrollo potencial de esta proposición. Mallarmé, al igual que en su “Soneto en IX”, está jugando con la analogicidad de su lenguaje, en busca del efecto poético.

En el retrato pintado por Manet en 1876, Mallarmé aparece “con una actitud y una edad casi inmemorial”. Es cierto: tiene 34 años y la mímica de su cuerpo (sosteniendo entre índice y pulgar de la mano izquierda un puro humeante sobre las páginas de un libro abierto; la otra mano recogida en el pliegue de una de las bolsas de su gabán de color azul marino, muy parecido, por cierto, al que usa Baudelaire en las fotos de Nadar) delatan su estro. Su mirada se pierde en un punto fijo, mas el color castaño de su abundante bigote devuelve lo cincelado de su rostro a una dimensión terrena. “Aquí —escribe Verlaine en una carta de 1884 — el poeta está de alguna forma en apoteosis, inmortalizado.” ¿Intuía Manet la fama postrera que acompañaría la tentativa poética de su amigo, o estaba subyugado por el poder sugestivo de unas facciones casi puramente plásticas?

Todo pintor se reconoce en su modelo, y en este caso es cierto que hay una afinidad íntima, asociada a dos revoluciones, una efectuada en pintura, otra en literatura. Ambas igualmente silenciosas. Mallarmé y Manet fueron dos artistas discretos. Nada de escándalos en sus biografías, de no ser por el desnudo de una prostituta pintado hacia 1863 en la escena campestre de Un desayuno en la hierba o la ninfa alanceada por unos unicornios en la luna del espejo en el salón vacío en el "Soneto en IX". La discreción era una regla no sólo del poeta burgués sino del detective. Así pues, la figura reclinada del poeta en el retrato de Manet se asemeja a la del personaje de mente analítica inventado por Poe en "Los asesinatos de la calle Morgue". Al igual que el detective amateur Auguste Dupin, que no se mancha las manos en la solución de un acertijo sangriento, Mallarmé interviene lo menos posible en la composición de un poema que se produce en el acto —esto es, con flagrancia—, a fin de que las palabras se conviertan en los emblemas de una quietud aparente. Son sensibilidades afines, la del detective y el poeta; ambos están empeñados en la solución de problemas que involucran el rito de la profanación de la carne y el comportamiento analógico del cosmos. "La explicación órfica de la Tierra, que constituye el único deber del poeta, y el juego literario por excelencia", había escrito Mallarmé en la "Autobiografía".

4

Una de las posibles fuentes del tema del barco que naufraga, en el caso del poema de Mallarmé, se encuentra en las traducciones que hizo Baudelaire de los cuentos y los relatos de Poe, en especial La narración de Arthur Gordon Pym, en la que el narrador se confronta, al final, con el sentido de una vida, la suya, comprendida entre los confines de un desierto simulado por la nieve. En Un golpe de dados, como en La narración de Arthur Gordon Pym —y antes, en el relato del viejo marinero de Coleridge—, el naufragio viene a ser el corolario previsible de la estación del barco en mar adentro: no hay travesía que no comprenda tal derrota ni realidad más allá de la zozobra. Es ahí, en el bote desmembrado y finalmente vaciado de sus tripulantes, donde todo ha de suceder. Sin embargo, en los relatos de Poe y Coleridge, el protagonista sobrevive al naufragio y regresa para contar su historia: el regreso y el enfrentamiento con el Destino suponen una resignificación de los acontecimientos, y su posibilidad de

convertirlos en literatura. Mallarmé se ha desmarcado de toda posibilidad de desarrollo narrativo al convertir el escenario del naufragio, vaciado de personajes y poblado de unos cuantos objetos que flotan, ingrávidos, sobre un mar mecido por las olas, en el escenario idóneo para la celebración de una ceremonia.

En el poema de Mallarmé, en el segundo pliegue de su abanico, aparecen sucesivamente las palabras tempestad, olas, naufragio, hombre y nave. La escena del naufragio, reiterada más o menos débilmente a lo largo del poema, cede su sitio a imágenes vagas de prosapia romántica (el anciano y los huesos abandonados entre las tablas, símbolos del inexorable paso del tiempo):

Induce

al anciano hacia esta conjunción suprema

con la probabilidad

éste

de sombra pueril

acariciada y pulida y devuelta y deslavada

suavizada por la ola y sustraída

a los duros huesos abandonados entre las tablas…

La muerte, el devenir y el destino, simbolizados por los huesos duros y pulidos por las olas, lucientes sobre la imagen de las tablas. Los huesos constituyen acaso una reminiscencia de una retórica aún romántica, y constituyen el equivalente concreto —los pecios— de las presencias fantasmales de los relatos de Poe y Coleridge.

5

Las páginas, separadas apenas por fracturas de espacio en blanco, se convierten en frases unitarias por virtud de un como SI, aliviado por su inclinación itálica. Retórica y lejanamente, uno piensa en Baudelaire, y el poema adquiere una resonancia plenamente crítica:

esta inflexible blancura

ridícula

en contraste con el cielo

demasiado

para no delatar

insuficientemente

a quienquiera que

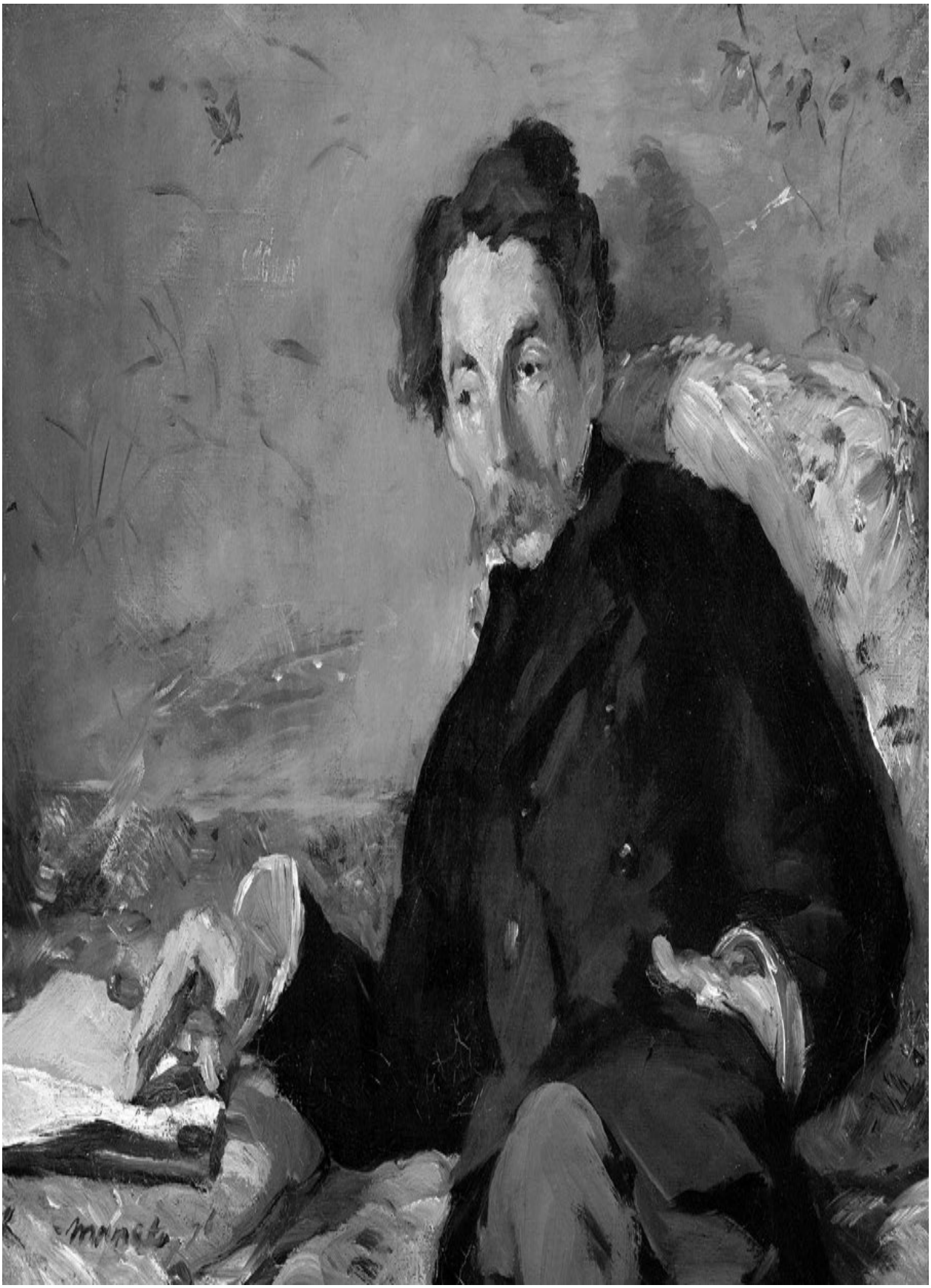
príncipe amargo del escollo

… de nuevo el Maestro, el Payaso, el Poeta, la marioneta de trapo que encuentra una rara dignidad en la comprobación de un destino tan incómodo como incierto.

6

Destino, azar, cálculo, simulación, espíritu, naufragio: éstas son algunas de las ideas involucradas en la preparación del poema mallarmeano. Es inútil intentar

su glosa punto por punto, ya que esto echaría por tierra las intenciones del poeta: hacer a un lado la persecución de un sentido totalizador de líneas cuyo acomodo tipográfico, así como su paginación en forma de abanico, pretendía la abolición del sentido: que los objetos, convertidos en emblemas, reverberen en ausencia no sólo de toda presencia humana, sino en la ausencia misma del Poeta. La fábula, si acaso, queda comprendida entre los polos que instaura, en su tensión contraria, la posibilidad del poema en sí: premeditación y azar. “Un golpe de dados no abolirá el azar” cuenta entre sus logros principales la sustracción del poeta del escenario donde se desempeña la puesta en escena del poema. El escenario está vacío. No hay personajes, no hay Poeta, no hay Maestro, no hay Bufón, no hay el menor atisbo posible de una interpretación narrativa de los diversos escenarios donde se alojan las palabras, que devienen objetos, que devienen emblemas, que devienen, en última instancia, multitud de significados en ausencia de significantes. Esta sola sentencia, diseminada estratégicamente a lo largo del libro, enuncia ya la imposibilidad de llevar a cabo el proyecto, previendo su derrota.



Édouard Manet, Retrato de Stéphane Mallarmé, 1876, óleo sobre tela, 26.9 × 35.8 cm, Musée d'Orsay, París.

[1] Pensaba sobre todo, en la época en que comencé a redactar este ensayo, en los estudios, traducciones y ediciones que, a finales de la década de 1990, hicieron y promovieron en México Jaime Moreno Villarreal, Adolfo Echeverría y Julián Zugazagoitia. Aunque el interés por la obra de Mallarmé viene de tiempo atrás. Considérese que Alfonso Reyes comienza a manifestar su interés por escrito en 1909.

[2] Prefiero la entonación que da en español “Un golpe…” antes que “Un tiro…” por considerar, no que los dados golpean o chocan entre sí, sino que es la muñeca la que se tuerce o golpea para producir el movimiento de los dados sobre la superficie en blanco donde se despliega el poema.

Retrato de Achille

…todo cuanto nace de raíces

establece sus tallos paralíticos

en los duros jardines de la piedra…

JOSÉ GOROSTIZA, Muerte sin fin

I

Por el tiempo en que Mallarmé tiene su “crisis de verso”, que lo enfrenta con la Nada y lo lleva a la concepción del libro emparentado con la obra absoluta, Paul Cézanne pinta el retrato de su amigo Achille Emperaire.

Cézanne pinta este retrato entre 1867 y 1868; entre sus 28 y 29 años. Su amistad con el artista Achille Emperaire data de la época en que Cézanne cursaba el bachillerato y estaba inscrito en las clases de dibujo de la escuela municipal del maestro Joseph Gibert (a mediados de la década de 1850). Desde entonces, Achille Emperaire, nacido en 1829 en el pueblo de Aix-en-Provence con graves defectos físicos (era enano y jorobado), despierta la admiración y el afecto profundo de Cézanne.

¿Pero por qué Achille? La elección, en el fondo, no parece gratuita. Los dos artistas se conocieron en un periodo de incertidumbre en la vida de Cézanne. Su padre, Louis-Auguste Cézanne, un próspero banquero de provincia, no quería que su hijo se dedicara a la pintura, sacrificando, por seguir su vocación, su porvenir personal y el negocio de la familia. El propio Cézanne tiene dudas. No sabe si el talento le alcanza. Para complacer a su padre, termina el bachillerato y estudia derecho, sin abandonar del todo el ensueño de convertirse en pintor. Zola

—amigo desde la infancia— le recrimina su indecisión en sus cartas. Lo espera en París, donde se encuentra la madurez, la aventura y la gloria. Cézanne hace una primera tentativa. Viaja a París para reunirse con Zola. Al cabo de unos meses, lo rechazan en la Escuela de Bellas Artes con el argumento de haber detectado en él “el temperamento de un colorista, que sin embargo exagera”. Regresa a la Provenza, sintiéndose derrotado, y comienza a trabajar en el banco de su padre. Pero el pintor acaba por imponerse al banquero. Desde 1862 hasta el día de su muerte, Cézanne se dedicará en cuerpo y alma a la pintura.

A diferencia de Cézanne, tal vez Achille no padecía las presiones de un entorno familiar adverso. Tal vez su familia no fuese tan próspera ni tuviera el porvenir asegurado, como lo tenía Cézanne. Tal vez no tuviera la fortaleza de este último para dedicarse a la extenuante labor física de pintar. Achille, no obstante, vivía preso en la cárcel de su cuerpo. Su determinación inquebrantable de pintar y ser pintor contrastaba con la fragilidad de sus huesos. Cézanne, sin duda, se sintió conmovido y encontró en Achille algo más que un motivo plástico: una lección, un estandarte. Achille era el emblema de lo que Cézanne entendía entonces por pintura: voluntad y coraje, el ideal estético que se sobrepone a todo, incluso a la prohibición de pintar de un padre como Louis-Auguste Cézanne.

II

Cézanne retrata a su padre en 1866, en la casa paterna de Aix. Posa en un sillón tapizado de flores rojas, leyendo L’evénement. La forma en que el periódico se desdobla para mostrar la cabecera del título resulta ingeniosa. Demasiado para no querer significar algo más que el mero hecho de leer L’evénement. Es el periódico donde Zola ha hecho pública su defensa de los nuevos pintores, incluido, por supuesto, Cézanne. Orgulloso, complacido, inclusive vagamente sorprendido, Louis-Auguste aprueba las palabras de Zola sobre el nuevo realismo de los pintores protoimpresionistas. Pese al continuo rechazo de la crítica de arte, Cézanne se obstina en su forma particular de ver y representar la realidad. Guarda un silencio constante, que sólo rompe de cuando en cuando en sus cartas o en sus esporádicas conversaciones con amigos. Sus labios están sellados, tras la espesa barba de sus autorretratos. A su padre, sin embargo, cuesta trabajo pulverizarlo. Pasarán muchos años antes de que Cézanne pueda

independizarse en lo económico de él. En París tiene que ocultar sus amores con Hortense Fiquet. Su padre vería con malos ojos que su hijo desviara su atención de los estudios para dar rienda suelta a sus pasiones.

III

En el invierno de 1867, dos años después de pintar a su padre leyendo L'evénement en el sillón de flores, Cézanne pinta el retrato de Achille Emperaire. Y lo pinta sentado en el mismo sillón de flores en el que pintó a su padre. El sillón, en el retrato de Achille, parece menos muelle; más que un sillón parece una silla, protegida del polvo por una sábana blanca con un bordado de flores rojas. Dejó de ser el sillón autoritario y fornido para convertirse en la modesta silla de Achille, una silla hecha a la medida de su circunstancia. Si Louis-Auguste Cézanne está ligeramente ladeado a la derecha para no recibir en pleno rostro la luz que entra en la habitación por el lado contrario, Achille posa de frente. Relajada por la modestia, su cabeza se inclina a la izquierda, y sus ojos esquivan la mirada del pintor que lo retrata. Una luz artificial, nocturna, colma el espacio, de donde Cézanne ha eliminado cualquier resabio de mobiliario que pudiera entorpecer la percepción del retrato (el color amarillo tierra del piso de la sala y la naturaleza muerta que colgaba encima del sillón en el retrato de Louis-Auguste dejan de estar aquí). El blanco desleído que recubre la arquitectura de la silla de Achille contrasta con el fondo negro absoluto del cuadro, realzando la naturaleza del drama: Cézanne rinde un homenaje a su amigo, Achille Emperaire, y rinde por partida doble un homenaje a la pintura en sí.

Para que las delgadas piernas de Achille no cuelguen sobre el piso, Cézanne ha puesto un taburete. Achille lleva una bata azul marino de pintor que le da a los tobillos. Sus brazos reposan sobre los brazos del asiento, dejando en suspenso su mano izquierda, larga y afilada. Su cabeza, demasiado grande en comparación con la delgadez de su cuerpo, es la cabeza de un hombre de mayor estatura. Sus cabellos largos están peinados de raya en medio, a la manera de un pintor romántico, como Delacroix. (Delacroix, junto con Poussin, fue uno de los pintores más admirados por Cézanne.) Sin embargo, nada hay en este cuadro que recuerde la manera de los pintores románticos franceses. Achille Emperaire encarna un ideal contrario al ideal del héroe, que obtiene la palma en los salones

y camina por las calles atrayendo la mirada de quienes lo ven pasar. Todavía no es el pintor de pintores que encarnará, con el tiempo, Cézanne, pero es un modelo, en el sentido absoluto del término. La anatomía de su cuerpo, sus manos, sus rodillas, la profusión de sus canas prematuras, el bigote y la barbita bien recortados, su presencia en suma, agotan la leyenda del artista entendido como héroe y resignifican el valor semántico de la palabra destino en relación con el cometido del artista moderno.

Todo prefigura una debacle. Cézanne se desmarca del rumbo natural, previsible, de los acontecimientos. Ahí donde otros verían un malogrado, Cézanne ha vislumbrado un triunfo. La debilidad de Achille es en realidad su fortaleza. Achille representa la supremacía de esa nueva sensibilidad sobre la voluntad de poder de quienes dictaban, en aquella época, las razones del gusto. Sus ojos son los ojos nuevos del pintor que mira y prepara, con su mirada, el advenimiento de una nueva clase de público. La realidad como es, y la realidad, por lo tanto, como yo la veo, serían las razones paradigmáticas que esgrimiría Cézanne para seguir pintando e inaugurar el gran periodo de madurez de su obra.

IV

Achille Emperaire viene a significar, en la vida y en la imaginación de Cézanne, la contraparte pictórica del personaje literario del pintor Frenhofer, imaginado por Balzac en La obra maestra desconocida. Cézanne conocía de memoria ese relato, que trata de un pintor que fracasa en el intento de darse a entender a sus contemporáneos. Lo leyó y releyó antes y después de ese periodo de crisis. De hecho, nunca negó la empatía que lo unía a las pesquisas de Frenhofer. Sería más incierta, y quizá más determinante, la empatía que lo unía a una figura como la de Achille Emperaire, más próxima en el tiempo y el espacio. No existen, sin embargo, testimonios ni documentos que puedan apoyar esta hipotésis. Y en caso de existir serían parte de un imaginario sentimental que Cézanne prefería dejar de lado. Queda el mudo testimonio de la pintura en sí y el hecho significativo de que Achille ocupe la silla que en otro momento le correspondió a su padre, Louis-Auguste. Muchos años más tarde, refiriéndose a la significación personal de Cézanne para su carrera de pintor, Picasso había dicho: “Lo importante no es lo que hace un artista, sino lo que es”. Sin duda esto mismo

—la primacía del ser sobre el hacer— fue lo que Cézanne tuvo en mente cuando pintó el retrato de Achille.

En Cézanne, el hacer y el ser se cumplen en armoniosa proporción; es decir, en la proporción exacta de una búsqueda. La búsqueda del arte, que para Cézanne está y no está más allá de la realidad vista. La emoción y la objetividad en el mirar se encuentran en la percepción de las cosas y en los objetos concretos, que pueden o no ser objetos cotidianos.

De ahí también se desprende cierta cualidad mineral, rocosa, que caracteriza en última instancia el retrato de Achille. Sus piernas casi paralíticas, casi inútiles e impensables en el marco de una representación estética-gloriosa de la época, se establecen en el ámbito rocoso de la silla que les da cabida. El cuerpo de Achille recuerda al de una hiedra que se arraiga en la piedra que la contiene. Sus ojos son los de una serpiente o un anfibio, que intelige los movimientos de la muñeca y el pincel del artista en el momento en que lo pinta. El gesto de Achille de no mirar a los ojos es, a su vez, el de un artista que comprende lo que Cézanne hace en el momento mismo de estarlo haciendo. Esto es el equivalente de una consumación de la potencia en su acto, entendido como fenómeno estético por y para sí. Cézanne es uno de los primeros en hacer, al menos en hacerlo de manera consciente, la crítica de la pintura desde la pintura misma. En abolir la pintura para convertirla sólo en pintura, en nada más allá, en nada que pudiera acarrear especulaciones de ningún tipo, ni de orden literario ni político.

El retrato de Achille es una respuesta sosegada a los críticos que lo habían marginado de los salones oficiales de París en el sentido en que es un postulado moral y un postulado estético. Achille viene a ser también un desdoblamiento del artista que se gestaba en el joven e indeciso Cézanne de finales de la década de 1860.

Con el Retrato de Achille Emperaire Cézanne desestima la importancia de los círculos académicos y románticos del arte francés que imperaba en el gusto de mediados del siglo XIX, y llama la atención sobre un hecho, íntimo, que tiene lugar en la provincia: la existencia de un modesto pintor contrahecho y su obra. Cézanne rinde homenaje a la integridad moral de Achille, quien desarrolla su obra fuera de esos círculos; quien se consagra, como lo haría él, a la búsqueda de un arte que no se encuentra en la suntuosa representación de una realidad falseada. A diferencia de los retratos de David, de Napoleón o del retrato del húsar de Géricault, el retrato de Achille carece de afeites que no son; en el

retrato está lo que es. Lejos de resultar ejemplar, la figura pintada por Cézanne resulta conmovedora.

La pintura, con Cézanne, deja de ser histórica para volverse personal, íntima. Y el dramatismo, como sucedió con la pintura negra de Goya, deja de encontrarse en los sueños y las pesadillas para centrarse en la batalla solitaria del artista y su relación con los motivos y los sujetos de su obra.

En la carrera de Cézanne hacia la construcción de una nueva poética del artista, dos retratos marcarían hitos: el retrato de Achille, por un lado, y el Retrato de Ambroise Vollard (1899), por el otro. Si el primero señalaba el rompimiento simbólico de Cézanne con la tutela de su padre y su renuncia a seguir participando del circo de los salones oficiales, el retrato de Ambroise Vollard señaló el final del imperio de los salones y los mecenazgos para dar pie a la irrupción de la figura del marchante y el mercado en la escena del arte moderno. Picasso respondería a ese retrato con el de Daniel-Henry Kahnweiler (1910), plenamente consciente de que sería el mercado y no el museo lo que determinaría el valor de una obra.

V

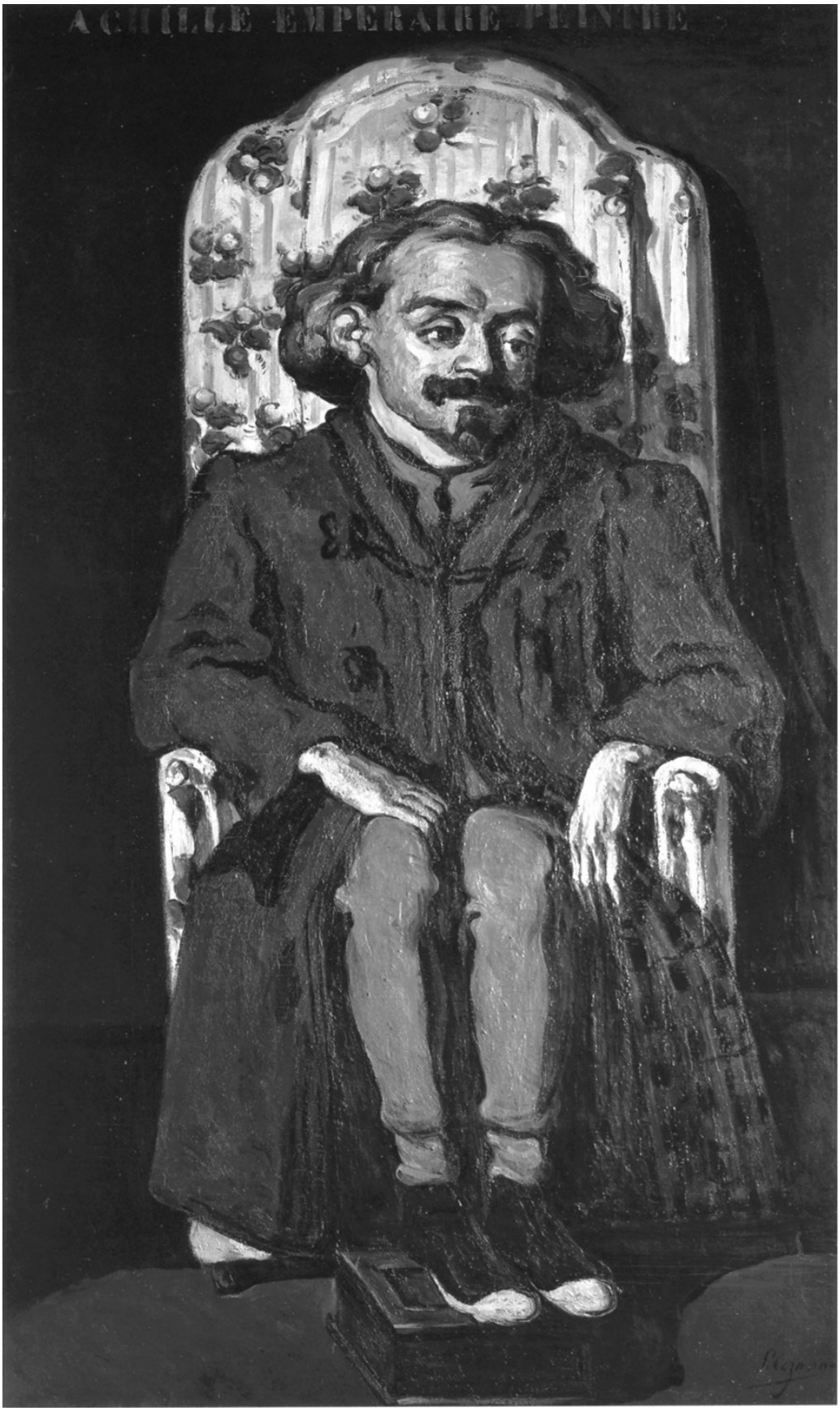
Diez años menor que su modelo, Cézanne ha escrito con letras de molde la leyenda ACHILLE EMPERAIRE PEINTRE. No es del todo claro lo que quiso decir con esto. ¿La pintura por encima de todas las demás artes, o Achille, pintor de pintores? No debe verse ironía por ningún lado. Si el retrato de Louis-Auguste es una afirmación, tras los reiterados ataques y rechazos de que fue objeto la pintura de su hijo, el retrato de Achille es una vuelta de hoja. Cézanne ha puesto al pintor en la silla que ocupó su padre, afirmándose ya no frente a los ataques de la crítica ni buscando una justificación frente a la mirada determinante de su padre, sino afirmando la pintura y al pintor frente a los ojos del pintor mismo.

Baudelaire, otro de los daimones de Cézanne, había dicho en “El albatros”, refiriéndose al Poeta, contraparte estetizada del Pintor: “El Poeta es semejante al príncipe de las nubes / que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero; /

desterrado en el suelo en medio de abucheos, / sus alas de gigante le impiden caminar". El caso de Achille no podía ser muy diferente, constreñido al suelo por una enfermedad congénita de los huesos que le oponía serias dificultades al caminar.

VI

En un manuscrito, fechado en 1913, Fernando Pessoa suscribiría una "Estética de la Abdicación": "Conformarse es someterse y vencer es conformarse, ser vencido. Por eso toda victoria es una grosería. Los vencedores pierden siempre todas las cualidades de desaliento con el presente que los llevó a la lucha que les dio la victoria. Quedan satisfechos, y satisfecho sólo puede estar aquel que se conforma, que no tiene la mentalidad del vencedor. Vence sólo quien nunca consigue. Sólo es fuerte quien se desanima siempre. Lo mejor y lo más púrpura es abdicar. El imperio supremo es del Emperador que abdica de toda vida normal, de los otros hombres, en quien el cuidado de la supremacía no pesa como un fardo de joyas".


ACHILLE EMPERAIRE PEINTRE

Paul Cézanne, Retrato del pintor Achille Emperaire, 1867-1868, óleo sobre tela, 200 × 122 cm, Musée d'Orsay, París.

Desde cierto ángulo, las palabras de Pessoa parecen referidas a la imagen de Achille pintada por Cézanne, Emperador que por un designio de la naturaleza abdicó de toda vida normal, de los otros hombres. Cézanne entreveía su destino en esa misma segregación; fue entonces cuando se decidió a emprender ese camino, dejando atrás la tutela protectora de su padre. A mediados de la década de1870 pintaría dos autorretratos magistrales, Retrato del artista (1873-1876) y Retrato del artista sobre fondo rosa (1875). De mirada adusta y barba espesa, ya sin pelo, había en Cézanne ese temperamento torvo y esa vocación de eremita que lo llevaría a romper con la sociedad de su tiempo y crear para sus pinturas un nuevo mercado, que se ajustara a las necesidades de ese otro paradigma de realidad y de belleza.

Degas

— 9 LÁMPARAS

1. Autorretrato con chaleco verde

Degas tiene veintidós años cuando pinta su Autorretrato con chaleco verde (ca. 1856), habiendo improvisado un estudio en el departamento en el que aún vive con su padre. Su rostro, visto de frente, con el cuello girado a la izquierda, es típicamente francés: ojos semientornados y nariz fina, que divide la cara en dos mitades magras; el bigote incipiente, los labios encarnados, el mentón suave y el pelo abundante y lacio, cuyo aliño y curvatura dejan al descubierto la redondez de la frente. Si Degas es un artista típicamente francés, la luz y la paleta de color de este primer autorretrato denotan ya una influencia y un diálogo con la pintura italiana (la familia paterna de Degas provenía de Nápoles). Verde sobre tierra ocre y color castaño para el pelo; ligero rubor que avanza de los labios hacia la carnación de las mejillas: lozanía y asombro, descubrimiento del mundo en los primeros años de la juventud, pero también templanza. Degas, como Durero en su primer autorretrato con punta de plata, se ve a sí mismo como un artista, y lo proclama desde el foro discreto de su propio estudio en la casa paterna. Este cuadro cumple con la primera pauta indispensable en la carrera de todo pintor: mostrarse a sí mismo como dueño del conocimiento absoluto que la pintura entraña dentro y fuera de sí. Saber que se basta a sí mismo, herramienta para la introspección pero también para el descubrimiento y el análisis de la realidad en torno. Pero lo más sorprendente de la expresión de su rostro es la impasibilidad, el desdén y la sangre fría de quien tiene como misión rendir su testimonio del mundo, convertirse en una suerte de voyeur objetivo que no interviene en aquellas escenas que atestigua ni traiciona un ápice de emoción romántica. En esos años, aún dominados por el romanticismo de Hugo, Degas es un joven voyeur en busca de una pintura que comenzará a cuestionar severamente el imperativo de la perfección para volverse cada vez más flexible, perspicaz e impura.

Desde los años del liceo, a Degas se le recuerda como un muchacho ensimismado, siempre en las nubes. En los autorretratos de su primer periodo no ha dejado de serlo, pero a la nota del ensimismamiento le ha añadido la de la aristocracia de un espíritu que se sabe por encima de los otros, debido al ejercicio consciente de lo que podríamos llamar sensibilidad. Degas era un dandi incluso antes de que Baudelaire encarnara el término para referirlo a las cualidades que hacen del artista un vidente. Pero lo que en Baudelaire es frisson y un aura de desprecio que se ampara en los postulados de un romanticismo tardío, en Degas se traduce en una voluntad de mirar no sólo hacia adentro, concentrando los objetivos de su mirada en la intimidad, sino en devolver nuestra atención al misterio y a la significación de lo nimio, lo intrascendente, lo cotidiano.

En su atelier, con una mezcla de acritud y parsimonia, Degas empieza a definir el contorno de la sensibilidad moderna. Las obras que pinta, al margen de los escándalos mediáticos que se ocupan de la labor de sus contemporáneos (Manet, Baudelaire, Flaubert), marcan un ritmo en la historia de la pintura del siglo XIX, apartándose sensualmente de la tradición, pero construyendo simultáneamente una tradición que marcha en sentido opuesto, hacia el presente.

2. La familia Bellelli

En 1860, durante un viaje a Italia con motivo de estudio, Degas comienza a pintar el famoso retrato de la familia Bellelli. Los modelos —la baronesa, tía de Degas; su marido, el barón, y sus dos hijas— no parecen posar sino ser parte de una composición premeditada que obedece a las pautas del ritmo propio de la estabilidad y la quietud. La baronesa Bellelli, Laure de Gas por su nombre de soltera, es la encarnación misma del recato; el rigor de su vestido negro y el recogimiento de su peinado contrastan vivamente con el azul del papel tapiz que recubre la pared del fondo. Su mirada está perdida en algún punto fuera del cuadro y es la sugerencia de una nostalgia o de una aprehensión que se encuentra más allá de nuestro entendimiento. Su mano derecha, en un gesto familiar y protector que carece de la rigidez de su mirada, está colocada en el hombro de su hija, mientras que la mano izquierda se apoya en el escritorio de su marido, el barón Bellelli. Jeanne, la niña protegida por el brazo de su madre, es el único

personaje en este cuadro que nos está mirando. De pie al lado de la baronesa, parece una emanación del vestido y del cuerpo de su madre, cuya construcción piramidal se antoja la fundación misma de este cuadro.[1] Sus manos son visibles y están recogidas sobre su regazo, remarcando la cintura de su mandil blanco. Julie, en cambio, está sentada con las manos ocultas detrás de su espalda; una de sus piernas, la izquierda, está doblada bajo la falda negra de su vestido, y su cara está girada en el mismo sentido que el rostro de su madre. Si la madre, con su gesto, abunda en una sensación de recato, su hija, a través de las formas liberales en las que acomoda su cuerpo sobre la silla, mostrando y ocultando sus manos y sus piernas a un tiempo, parece la imagen de cierta liberalidad de espíritu, dos notas —recato y liberalidad— que se alternan en el arte y la biografía de Degas.

El barón Bellelli, sentado en un mullido sillón de terciopelo negro, mira a su hija. Su peinado guarda la misma dirección de su mirada (se puede sentir incluso el virtuosismo de la muñeca, dando dirección e impulso a la brocha en una curvatura ascendente). Su perfil izquierdo y la leve torsión de su tronco parecen una forma de condescender con el joven Degas, que ha pedido a sus tíos posar para su retrato. Sobre la repisa de la chimenea descansa un pesado reloj pendular, custodiado por dos platos que acentúan el sentido de tradición que anima el conjunto de la escena. A un lado hay una vela y en el espejo del fondo se refleja el que podría ser el marco de una puerta y el marco de otro cuadro, colgado en la pared de enfrente: mundos paralelos, susceptibles de reproducirse a sí mismos hasta el infinito; ¡y los marcos, tan caros a la sensibilidad de Degas! El espejo es un emblema de la condición fantasmagórica que reviste el arte de la representación pictórica. Aquí, la luz de una lámpara parece incidir de manera directa sobre la superficie del espejo, volviendo irreales las figuras geométricas que se encuentran reflejadas en esta suerte de estanque, hecho del mismo material que el tiempo.

3. Carrera de caballeros

El carácter introvertido de Degas lo volcaba naturalmente a la pintura de interiores, cuartos iluminados por lámparas donde reina una sensación de movimiento en la quietud, donde las cosas más importantes están por decirse y están ahí, veladas por la mano del artista. Pero Degas era un merodeador de las

calles y de los espectáculos que comenzaban a definir la fisonomía del París moderno. En particular, y durante mucho tiempo, Degas fue un aficionado constante a las carreras de caballos. El tema apareció en su pintura por primera vez hacia 1862, año en el que comienza a pintar Carrera de caballeros. Antes de la salida. La composición aglutinada de los jinetes sobre sus monturas, en el primer plano, y la fusión de éstos con un paisaje que se pierde en la lontananza, recuerda los experimentos compositivos de Pàolo Uccèllo sobre el tema de los jinetes, los caballos y la cacería. Aunque la influencia del pintor florentino parece indudable en estos cuadros, Degas se distingue de Uccèllo porque su obra en general se constituye como un pronunciamiento a favor de la flexibilidad y el carácter imprevisible de lo animado, en oposición a la rigidez (aún medieval) de los valores geométricos propios de la pintura de Uccèllo. Esto no impide, sin embargo, que Degas participe de la inmanencia que explica la naturaleza milagrosa de las pinturas de Uccèllo, donde la descripción detallada de un acontecimiento histórico (las batallas de San Romano) se convierte en la expresión de una idea compleja, de carácter eminentemente formal, debido a la aplicación rigurosa de principios matemáticos y geométricos. Los jinetes del primer plano, en la escena ecuestre de Degas, concentran la mirada del espectador en un punto que se encuentra en el centro hipotético de la pintura. Sin embargo, después de unos minutos de contemplación minuciosa, uno percibe que los jinetes están desplazando sus monturas hacia la derecha, obedeciendo a una espiral dinámica que se origina en los árboles y las montañas del fondo y que continúa, en hilera ascendente, mediante la distribución estratégica de la muchedumbre que se apresta a ocupar su sitio para contemplar el espectáculo de las carreras. El movimiento, en la pintura, va de lo minúsculo a lo mayúsculo, con la intención manifiesta de captar una forma de dinamismo que trasciende las capacidades interpretativas del espectador; esto explica que el jinete de la camisa y el chaleco marrones que se encuentra casi encima de nuestros ojos, en el ángulo inferior derecho del cuadro, esté recortado arbitrariamente por el filo del bastidor que lo contiene.

Las chimeneas de la ciudad industrial han sustituido a las lanzas y a las ramas caídas de los árboles de las pinturas de Uccèllo, en un ejercicio de perspectiva que se ha fijado como principal cometido el apunte sobre el devenir de la ciudad moderna. El suburbio, entendido como el contorno que delimita las funciones espaciales de la ciudad, es el lugar donde se realiza la metamorfosis del campo en la metrópoli. No parece gratuito que Degas lo escogiera como el antecedente formal inmediato de obras que se desarrollarían en interiores hasta entonces inusuales de la ciudad de París. Las pinturas ecuestres de Degas dan cuenta de

una afición pero también son ensayos sobre la gracia, la armonía y la voluptuosidad de escenas construidas en la retina de una memoria cada vez más concentrada en la fabulación que en la reproducción fiel de escenarios tomados del natural. Degas sigue siendo un voyeur, en el sentido baudeleriano del término: no sólo es un observador morboso, pasivo, del espectáculo que se presenta a la mirada, sino un espectador visionario que tiene el encargo de descorrer el velo de la realidad. Como Proust años más tarde, Degas se dio a la tarea de trastocar los contenidos del arte poniendo al descubierto la emergencia de la vida privada en el París de la segunda mitad del siglo XIX. Ambos, pintor y escritor, pertenecieron a familias de la alta burguesía francesa, y ambos estuvieron conscientes de un mismo despertar y una misma decadencia —el final de la burguesía como clase dominante y el advenimiento del pueblo llano como principal motor de los cambios históricos y sociales de finales de siglo—.

Más importante aún, debido a la preponderancia del dibujo, es Caballos frente a las gradas, 1866-1868. La técnica que emplea Degas, pintura a la esencia sobre papel, tiene la finalidad de resaltar las cualidades plásticas del dibujo por encima del modelado propio de la pintura al óleo; es decir, incrementar la exactitud del dibujo en detrimento de la densidad y el modelado de la pintura propiamente dicho. El sol de la mañana tiende una alfombra de amarillo y verde sobre la pista que ocupan jinetes y caballos. Se trata de una fusión o de una armonía casi perfecta entre el hombre y la bestia. En un primer plano, jinetes y caballos, conformando unidades armónicas de belleza y prestancia físicas, se encuentran de espaldas a nosotros, los espectadores reales de esta escena. El primer caballo de la hilera derecha, obedeciendo a una estrategia propia de la pintura de Degas, tiene la cabeza recortada a la altura del cuello. Esta innovación, recortar la escena según el límite de un hipotético encuadre, era una manera de provocar la participación del azar en la concepción activa de la obra y así poner de relieve el papel del artista como un cazador furtivo en busca de instantes. Para Degas, el artista tendría que operar en el mismo sentido que un fotógrafo; es decir, un cronista fidedigno de lo que ocurre en torno suyo. Ni un decorador ni un escenógrafo; tampoco, en sentido estricto, un psicólogo, sino un observador privilegiado de una realidad que se construye y se deconstruye a cada instante. Un recolector de esencias o de atmósferas, que se traducen en momentos pasajeros adheridos a la corteza de la memoria a través de su representación estética. De acuerdo con esta concepción, el artista moderno tendría que ser un alquimista, con la función de convertir lo banal —una característica distintiva del presente— en una construcción plástica inmediata, transitiva y novedosa.

Esta doble tensión entre lo perecedero y lo imperecedero, lo transitorio y lo fijo, explica en gran medida que Degas se fuera alejando de la pintura al óleo y prefiriera cada vez más el uso del pastel, el gouache, el carboncillo y la tinta para el desarrollo de su obra. Como Baudelaire en literatura, que se valió del poema en prosa para reflejar el vaivén afectivo de la ciudad moderna, Degas recurrió a técnicas menores y soportes inusuales para retratar la vida de los suburbios y los barrios obreros del París de la segunda mitad del XIX. Su elección táctica a favor de la "modestia" y la diversidad encubría, en el fondo, un desplazamiento que lo llevó del centro a la periferia; del salón aristocrático de la familia Bellelli al bar donde dos artistas fracasados beben su ajenjo; de las minuciosas pinturas al óleo de su primer periodo a los pasteles de bailarinas, lavanderas, planchadoras y modistas de sus años de madurez.

4. Gas de alumbrado

Como Borges, Degas fue dueño de una sexualidad incierta. Nunca se casó y su amigo el pintor Manet no perdía la oportunidad de reprocharle su falta de interés en las mujeres. Algunos críticos se han referido a su misoginia en términos parejos a los que han empleado para condenar su antisemitismo: veladuras sobre una figura enigmática, abocada a la destrucción —casi exitosa— de su historia personal. Sin embargo, en sus cuadros, Degas trató el tema de la mujer con la curiosidad del gran observador de la figura humana que fue a lo largo de su vida.

Los músicos de la orquesta (1872), uno de los cuadros más famosos de Degas sobre el tema de las artes escénicas, es una de sus primeras obras donde aparecen bailarinas. Un año antes, en 1871, Degas había comenzado a pintar las dos versiones del ballet de la ópera Robert le Diable, en las que había ensayado el mismo tipo de perspectiva y de contrapunto de planos que constituye el motivo principal de reflexión en este cuadro, donde tres músicos, de espaldas a nosotros, ocupan el primer plano agigantado de la pintura. Más allá de los atriles, las partituras, la voluta de un violín, los arcos y la campana de un clarinete, se dibuja el horizonte del foso. Ya en el escenario, una bailarina vestida de blanco abre los brazos frente a nosotros y toca con sus manos los pliegues de su vaporoso tutú; a su derecha, un grupo de bailarinas vestidas de rosa la observa con un sentimiento que podría ser rivalidad o envidia; el juego

de luces y sombras que le da a sus figuras un aspecto mortecino es producto de la iluminación artificial de la escena —lámparas de gas colocadas en el borde del proscenio y en la parte interior del escenario—. Degas busca expresar con esto la transición que va del esmoquin negro de los atrilistas al verde fantasmagórico contra el cual se recortan las figuras de las bailarinas. Para tal efecto, nos ha colocado justo detrás de los primeros violines de la orquesta, y su pintura es una invitación a mirar desde este particular punto de vista. El ojo percibe con una nitidez casi absoluta lo que está más próximo a él: las espaldas de los músicos, así como los segmentos ilegibles de arcos e instrumentos que nos llevan a confundir la mirada con una notación musical propia del ritmo compositivo de la obra en sí misma; y la percepción —la pincelada— se vuelve más vaga, más impresionista, a medida que las figuras se alejan y despliegan sus movimientos en el escenario. La iluminación artificial de la escena cuenta tanto como el punto de vista desde donde se construye la imagen; una imagen compleja, superimpuesta, hecha a partir del contraste entre lo que ocurre en el foso (la solemnidad negra y blanca de los músicos) y la acción dramática propiamente dicha (blanco y rosa sobre verde).

La versión del ballet de Robert le Diable que se encuentra en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York está construida a partir de este mismo contrapunto de planos aunque, en este caso, lo que nos ocupa en el primer plano no es el foso de los músicos sino el patio de butacas donde se encuentran los espectadores del ballet. La escena se antoja algo cómica, porque la gente no está viendo lo que sucede en el escenario, sino realizando actividades tan diversas como espiar, a través de unos binoculares "indiscretos", a quienes estarían ocupando sus respectivos asientos en los balcones o en los pisos superiores del teatro (fuera del cuadro). La precisión autoimpuesta con que Degas desarrolla este ejercicio de perspectiva (el pintor —en realidad, el hipotético arquitecto de esta secuencia imaginativa— se encuentra en el patio de butacas) es la misma que empleó en Los músicos de la orquesta. Si bien la inmediatez no es la misma —aquí, en términos espaciales, no estamos entre los músicos sino detrás del público—, en esta pintura pueden apreciarse también los contornos abocetados de algunos de los músicos que animan la escena desde el foso. En el escenario, las monjas del ballet del tercer acto de la ópera Robert le Diable apuntan a un episodio clave para comprender la dimensión romántica de la ópera de Meyerbeer: las monjas son espíritus redivivos que encarnan en el interior de un claustro para alabar la bebida, el juego y la lujuria, simulando un aquelarre donde lo sagrado se mezcla con lo profano. Es verdad, como dice François Fosca en su libro sobre Degas,[2] que el tema de la pintura no es tanto el ballet sino el teatro, entendido este último

como el complejo arquitectónico donde cohabitan tanto los espectadores como los intérpretes de la obra; es decir, el teatro como el lugar donde la realidad de la mirada se confunde con la irrealidad de lo mirado. Las dicotomías aparecen por doquier y parecen el tema principal de la pintura; sin embargo, es el contraste tan marcado entre esas dos actividades —mirar y ser mirado— lo que se resuelve en los términos de sombra y luz: la sombra que ampara la actividad clandestina de los espectadores, si por clandestinidad entendemos su marcado voyerismo, y la iluminación de la escena propiamente dicha, que pone al descubierto los movimientos y las intenciones recónditas de las bailarinas. El blanco majestuoso que ilumina la arquitectura del escenario contrasta una vez más con el negro mortecino que se cierne sobre el patio de las butacas. La rigidez figurativa de los espectadores encuentra su contrapeso en la flexibilidad de las bailarinas. Sin embargo, el mutismo del público así representado se metamorfosea en la grandilocuencia del observador de observadores que ocupa un lugar de privilegio dentro de este teatro de sombras: el artista, que recaba sus apuntes a medida que la obra se desarrolla, para ampliarlos y reinventar la escena en la soledad de su estudio.

El paso que va del ballet de la ópera Robert le Diable a Los músicos de la orquesta es el mismo que va del blanco y negro al tecnicolor. Degas trabaja sobre dos planos (el patio de butacas abajo / el escenario arriba), desvaneciendo la ilusión de profundidad que acentuaría el realismo de algunos de sus cuadros más conservadores. El ballet Robert le Diable y Los músicos de la orquesta pueden leerse como dos ensayos consecutivos en los que Degas delimita el alcance de la metáfora del voyeur, que se encuentra en la base del conjunto de su obra. En ambos, el espacio se vuelve una ecuación matemáticamente posible, donde la actividad de mirar se contrapuntea en un equilibrio perfecto con la actividad de ser mirado.

El Robert le Diable y Los músicos de la orquesta son dos instancias de pensamiento que transcurren en un lapso de tiempo brevísimo, entre 1871 y 1872. Sin embargo, este mismo traslado, en el tiempo y el espacio de las ideas estéticas, se antoja mucho más violento. Degas está a punto de llegar a la concepción bidimensional de la pintura, pero la ciudad y la nostalgia se lo impiden. Los músicos de la orquesta no alcanza tampoco a convertirse en un tableau vivant donde el artista, situado en el plano de lo ideal, se convierte en un observador impune. De manera sorprendente, este cuadro representa el deseo genial e impuro de un artista del siglo XIX de trascender los límites que constriñen la obra, impidiendo que la imantación de sus ideas encarnen en

objetos reales, completamente disociados de la realidad que representan. No es descabellado ver en Degas a uno de los precursores del último Duchamp, el de la instalación que lleva por título Étant Donnés: 1. La chute d'eau / 2. Le gaz d'éclairage. ¿En los veinte años que median entre la concepción y la ejecución final de su obra, Duchamp estaba meditando en las circunstancias que hicieron posible el arte de Degas y que estuvieron a punto de llevarlo, primero, al abandono de la pintura en favor de la escultura y la fotografía, y segundo, al abandono de la concepción de la obra como condición sine qua non para la existencia del arte y del artista? No lo sabemos. Sólo sabemos con certidumbre que el último Duchamp era una imagen, labrada en el tiempo, del primero, un artista nacido en el seno de una familia culta que pertenecía a la alta burguesía francesa del siglo XIX, como sus predecesores Degas y Marcel Proust. La obra de Degas se resuelve en una serie de polos opuestos. Uno de los más importantes tiene que ver con dos modos distintos de iluminación. El ballet Robert le Diable está fechado en 1871, pero el cuadro está referido a una ópera que llegó a la cúspide de su fama hacia el año 1830, cuando los teatros se iluminaban con lámparas de gas, todavía muy rudimentarias. Los músicos de la orquesta está fechado en 1872. En ese año faltaban seis para que Thomas Alva Edison obtuviera la primera patente de la bombilla eléctrica. Entre la lámpara de gas y la bombilla eléctrica hay un mundo de diferencia. La pintura de Degas no sólo documenta estos cambios: reflexiona sobre la manera en que esta forma distinta de iluminación afectó las percepciones sensoriales de la retina, transformándolas en tacto.

5. Lámpara agónica

Eh bien! Une peinture, c'est d'abord un produit de l'imagination de l'artiste, ce ne doit jamais être une copie. Si ensuite il peut y ajouter deux ou trois accents de nature, évidemment ça ne fait pas de mal. L'air qu'on voit dans les tableaux des maîtres n'est pas de l'air respirable.

DEGAS, criticando un cuadro

de su amigo Jeanniot

Interior: la violación (1868-1869) es uno de los cuadros más enigmáticos de Degas, y el único con un contenido sexual explícito. En una habitación iluminada por una lámpara incandescente, una muchacha está sentada, casi de rodillas sobre, o de frente a, una estructura general incierta, mientras que un hombre con cara de fauno, con las manos en los bolsillos y recargado contra la pared, la observa fijamente. Uno de los tirantes de su camisón blanco ha dejado al descubierto el hombro izquierdo de la muchacha, y su mano derecha parece enjugar una lágrima. En el centro de la habitación hay una mesilla de noche. Sobre la mesilla hay un maletín cuyo contenido está velado por la luz de la lámpara. La colcha que cubre la cama también está iluminada, hecho que acentúa la relajación inmaculada de sus bordes. Sobre la cama cuelgan dos cuadros, y al lado hay un buró. Un espejo, muy pesado, muy riguroso, preside la escena. Todo el cuadro parece girar en torno a una doble tensión: lo abierto y lo cerrado, lo inmaculado y lo oscuro, la acechanza y el miedo. El hombre que mira a la muchacha no tiene más de treinta años, aunque su barba cerrada y su rostro hierático quisieran convencernos de lo contrario. Hay ropa colgada en la piesera de la cama y tirada a un lado. ¿Es el vestido de la muchacha, que ha sido obligada a desnudarse frente a los ojos de este hombre que simula ser un policía, un testigo o un verdugo? ¿Es un cliente, y la muchacha una prostituta? La estructura de color negro podría ser, más que un saco o un abrigo, la simulación de un cuerpo masculino sobre el cual la belleza y la virginidad de la joven se está sacrificando. El fenómeno estático que estamos viendo es la sugerencia de algo que ha sucedido en el pasado o que está por suceder en el futuro. Lo que estamos viendo, en todo caso, es una recomposición de los hechos. A diferencia de cuadros como Le Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans[3] (1873) y Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier (1872), donde la realidad se reconstruye a posteriori y de acuerdo con exigencias propias de la estética del artista (diagramación de los espacios, arquitectura, circulación del aire y ritmo de los cuerpos, así como una determinada hora del día), aquí lo que nos ocupa es la consagración de un misterio que se lleva a cabo fuera del tiempo y del cual nosotros fungimos como único testigo.

Si el espejo estuviese en un cuadro de Van Eyck, o incluso de Vermeer, tendría la función de explicar en términos geométricos y espaciales la realidad del momento representado. En cambio, en Degas, el espejo sólo refleja la incandescencia de la lámpara y las imágenes que debería reproducir, aclarándolas, se anulan en el devenir de su reflejo. Se trata del mismo espejo que

había aparecido antes, en el salón de la familia Bellelli, y es el mismo espejo que aparecerá años más tarde, cuando Degas realice el retrato fotográfico de sus amigos Renoir y Mallarmé. ¿Si el espejo no tiene la función de aclarar la realidad, duplicándola, entonces qué función le corresponde? Anular las imágenes que deberían reflejarse en su superficie; negar, en todo caso, la realidad de las cosas representadas en el cuadro. Como en esos rincones de feria, a donde se nos invita a mirar por un hoyito un espectáculo atroz, Degas pone frente a nosotros una escena perturbadora, con un cargado contenido simbólico. Sus puntos de coincidencia con el famoso "Soneto en ix" de Mallarmé resultan sorprendentes, al grado de parecer el uno la lectura, o la referencia inmediata de lo otro. Pero no es así. Mallarmé estaba escribiendo la primera versión de su soneto con rimas en ix hacia el mismo año en el que Degas estaba pintando su cuadro (1868). Me parece improbable que el poeta supiera de la existencia del cuadro del artista. Años más tarde, cuando se conocieron e hicieron amigos, seguramente comentaron las similitudes entre ambas obras. Pero nada más.

El soneto de Mallarmé ocurre en una habitación vacía, desprovista de mobiliario, de no ser por un espejo en cuyo marco se encuentra tallada una escena mitológica: una ninfa, que está siendo alanceada por unicornios. "…un or / Agonise selon peut-être le décor / De licornes ruant du feu contre une nixe / Elle, défunte nue en le miroir…" […un oro / agoniza según quizás el decorado / de unicornios embistiendo de fuego a una ninfa / ella, difunta desnuda en el espejo…] No es difícil identificar al hombre que mira con cara de fauno, en el cuadro de Degas, con el Burgués o el Maestro del poema de Mallarmé; la analogía de la muchacha con la ninfa tampoco parece precipitada. Pero el símbolo que preside poema y pintura se condensa en la figura del espejo, que disuelve todo sentido posible, tanto del poema como de la pintura, y convierte a ambos en objetos estrafalarios, propios de la modernidad del arte; objetos carentes de sentido ya que han cumplido con el mayor de los sacrificios: rendir el sentido a la belleza, desarticulándolo o convirtiéndolo en una suerte de niebla o de marea donde cualquier interpretación es posible, con tal de que ésta ataña o de que incida en el individuo que mira por el hoyito en la carpa de la feria. Como en la instalación de Duchamp, que vincula el sentido con el sexo de la figura que aparece tendida sobre la hierba, la persona que mira es la misma que ha profanado el sello —el observador impune, el voyeur, el vidente. El artista se erige bajo el manto equívoco del anfitrión, el burgués que ha cometido el pecado de violar a la ninfa en la misma noche de su enlace nupcial. Es el hombre que sale a la calle y saluda con un recato y un decoro infinitos a la gente que lo rodea. Pero también es el dueño de la mente especular que ha concebido esta

escena, la cual transcurre sin transcurrir, ajena al tiempo, como si sucediera en el interior de una caja de tres dimensiones que solamente es posible habitar a través del intelecto. El cuerpo mancillado y la objetividad del voyeur se dan la mano para reescenificar el misterio.

En el cuadro hay un equilibrio de fuerzas que dialogan entre sí: el cuerpo abatido de la doncella, demasiado expuesto (en el sentido fotográfico del término) a la luz de la lámpara, y la propiedad ontológica del fauno, el pequeñoburgués que se ampara en el legado de una sombra que procede de esa misma luz agonizante. En medio se encuentra la figura hierática del espejo. ¿Es el espejo el emblema que construye la escena o es, como en los cuentos y en los ensayos de Borges, el equivalente atroz de la cópula, dado el carácter preeminente que tiene de duplicar todo lo que se ofrece a la amplitud de su espectro? La luz de la lámpara disemina en su contacto con la madera del piso una tonalidad rojiza, que se confunde con el color de la sangre. Entre estas dos figuras, la de la muchacha semidesnuda y la del pequeñoburgués indiferente al sufrimiento, se ha librado un combate donde la doncellez se ha rendido finalmente a la vacuidad de la forma. El llanto se ha extinguido en el tiempo eterno —o congelado— de la representación pictórica, anulando toda posibilidad de legibilidad narrativa. El tiempo parece detenido, cancelando en el espejo las diferentes etapas que podrían dar como resultado la celebración de un rito. Pero la posposición indefinida del sentido —visto como instante revelado— es lo que está relacionado con la esencia misma del cuadro.

Tanto el Interior de Degas como “El soneto en IX” de Mallarmé revelan que la modernidad era un asunto pergeñado y tangible hacia la segunda mitad del siglo XIX, y que la clave de dicha modernidad se encontraba en el emblema del espejo. Más allá de la representación, en pintura, se encuentra la especulación. El mundo de lo real y concreto se convierte, pasando por este filtro, en el mundo de lo irreal y abstracto. El arte de la segunda mitad del siglo XIX adoptó el emblema del espejo para llevar a cabo la transición que va de la grandilocuencia a la discreción, de lo mayor a lo menor y de lo concreto a lo abstracto; en general, de este periodo podríamos decir que se trata de un periodo especular, que pone valores como lo anecdótico y lo natural un peldaño por debajo de la carnación de su idea.

6. Tres bailarinas

En un cuadro de 1873, tres bailarinas ensayan sendas posiciones de danza. El sol del crepúsculo, como en un poema de Baudelaire, se filtra a través de las cortinas, proyectando la sombra de sus pies sobre el piso de madera del estudio. Al fondo, a través del espacio enmarcado entre una cortina y otra, se aprecia la fachada de un edificio característico de París. Degas reproduce la escena con la sensibilidad de un fotógrafo, que toma en cuenta la velocidad con que se abre y se cierra el obturador de la cámara y determina, así, las diferentes calidades del espacio. Las “calidades”, en este caso, equivalen a la sensación que se difunde a través de la tela de las cortinas y los vestidos —amarillo, rosa o azul—; la dureza y las zanjas de la duela, que separan a un tablón de otro de conformidad con el piso; y la transparencia del vidrio, a través del cual se impone a la mirada la aquiescencia de la ciudad.

7. Repetición

En 1874, Degas pinta el ensayo general de un ballet sobre el escenario. No deja de sorprendernos el punto de vista que adopta para reconstruir la escena, pero es la luz lo que decanta y proyecta nuestra imaginación hacia un territorio distinto al de la pintura tradicional. De nuevo es el experimento fotográfico lo que determina la paleta restringida con la que trabaja el artista, a partir del contraste entre el sepia y el blanco. El cuadro parece un ensayo sobre la exposición de los cuerpos, en un espacio cerrado, a los efectos fantasmagóricos de la iluminación artificial de los teatros.

8. Después del baño

Hacia 1898 Degas ha perdido un alto porcentaje de su vista. La pérdida de la vista en Degas es como la pérdida del oído en Beethoven o como la sordera de Goya: propone una suerte de diálogo introspectivo con su vitalidad creativa. El

mundo exterior parece desvanecerse a medida que la intensidad en sus obras crece. Son los años de su entrega casi a la técnica del pastel. De ese año precisamente es uno de sus pasteles más hermosos, el desnudo Después del baño, mujer secándose el cuello. El cuerpo de una mujer, adivinado por el tacto del artista que ha comenzado a quedarse ciego, rompe las franjas verticales del fondo de la composición con las ondulaciones de su silueta. El cuerpo, sin embargo, está tallado a base de trazos verticales de crayón, que perfilan la sombra de omoplatos y espalda y contaminan de verde y de naranja la carnación del cuerpo en su conjunto. El verde, el ocre y el anaranajado también están presentes en el cabello de la muchacha, que agacha la cabeza y estira el brazo para secar con una toalla blanca el cilindro oculto de su cuello. ¿Se trata de un ensayo sobre el tacto y el triunfo del capricho y el azar sobre los rigores de una previsible geometría? El flujo del pensamiento se ha interrumpido para liberar el cuerpo a sus sensaciones. Hay una comunión entre la modelo y el artista, aunque es muy posible que Degas realizara estos pasteles en ausencia de modelos de carne y hueso. Degas, como Matisse en su vejez, trabaja a partir de la memoria y se entrega cada vez más a las intuiciones de su tacto.

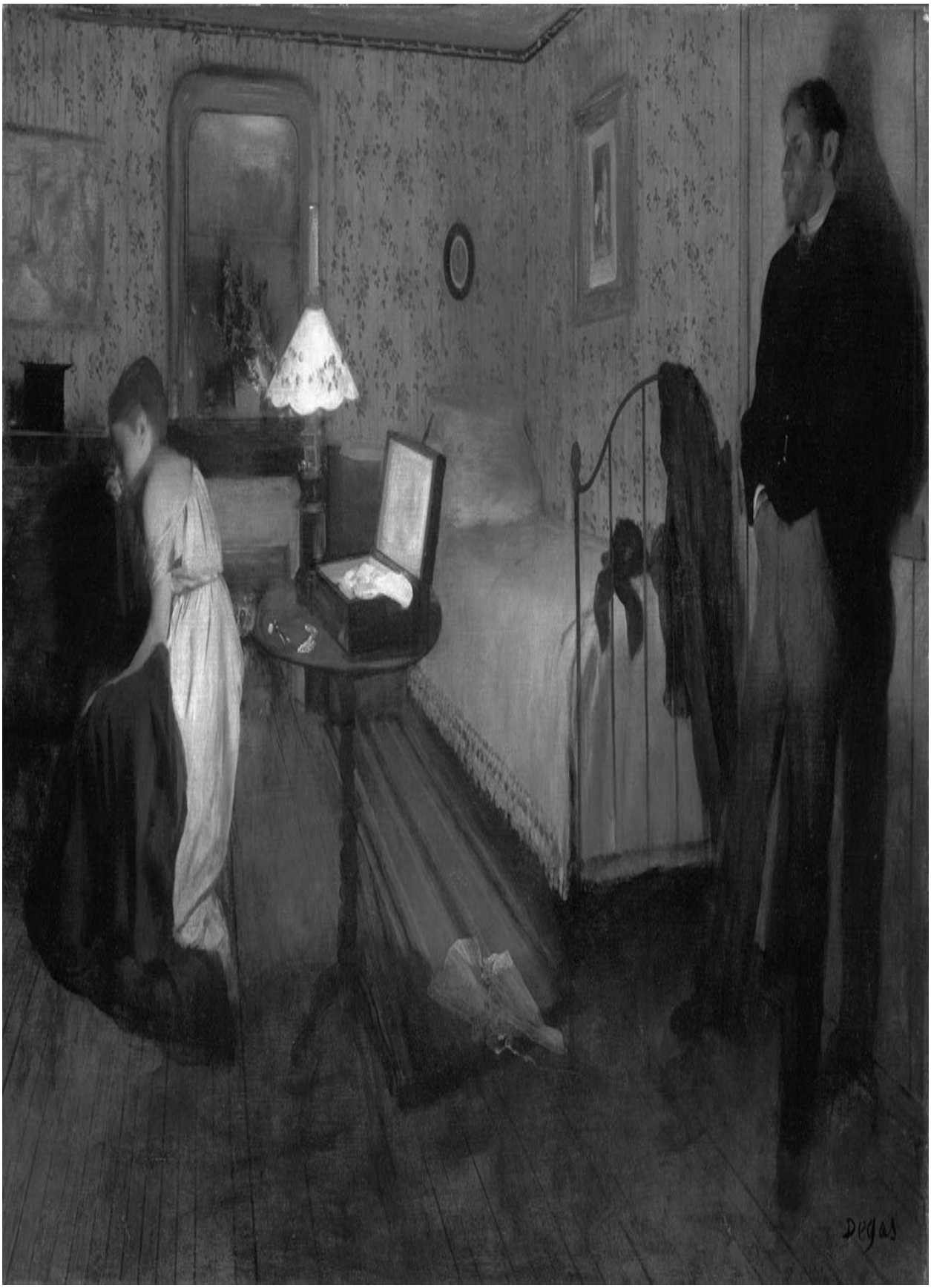
9. Frente al espejo

¿Se dispone a salir o acaba de llegar de la calle? El sombrero morado, custodiado por flores blancas a lo largo de su copa, le cubre la mitad del rostro. Pero sus ojos pizpiretos, su nariz pequeña y la línea de su boca parecen estar apercibidos de nuestra presencia. Ella puede sentir nuestra respiración sobre sus hombros y su espalda intonsa —la muchacha no tiene más de diecisiete años—. Gratuitamente, con la mano izquierda levantada por encima de su hombro, se toca el pelo a la altura de la nuca. Sobre su muñeca, contaminada de azul, se dibuja una esclava dorada. Parece una incrustación de oro sobre la superficie del pastel que estamos contemplando —es extraordinariamente brillante, pero sobre todo extraordinariamente dura—.

El boudoir es el rincón más íntimo al que puede aspirar la mirada de un intruso en el universo femenino, y hasta el tocador ha viajado la imaginación de Degas para contemplar a esta muchacha. Ella seguramente se dedica a la costura, que hacia 1885-1886 dista de ser una profesión consolidada. ¿Será que Degas veía en

las bailarinas y las modistas una analogía del artista que él mismo representa, un artista que roza todo el tiempo la periferia en busca de artimañas o de instancias que le permitieran borrar, o por lo menos eclipsar, su presencia dentro del cuadro? —un artista no reconocido sino un amateur en sentido estricto—. Sobre la mesita del baño hay un cepillo, una peineta, una vela perfumada (de color morado), un botella de loción y una peluca. También hay un espejo. Ya lo dije: ella no se mira en el espejo, nos mira a nosotros, y esboza una sonrisa divergente y maliciosa que parece recalcar la aquiescencia del gesto. En el espejo aparece el mango del cepillo, el cilindro de la vela y el anverso sombrío de la botella de loción. El borde blanco y arenoso de la mesa, la blusa y la curva de uno de los pechos de la muchacha completan la composición de este cuadro en el interior de otro cuadro. Pero en el espejo la realidad se desdibuja y se vuelve más abstracta e insondable. No es una equivalencia, sino un contrapunto irracional que niega la calidad de lo mirado. En Degas, los espejos son ventanas para la intromisión del azar. Están ahí para recalcar con sutileza que los misterios no están para ser resueltos por un entendimiento todopoderoso, sino para ser penetrados y habitados por el cuerpo. Eso, en suma, son los cuadros del último Degas: habitaciones tridimensionales fabricadas para el tacto y el cuerpo. Estancias, en el mismo sentido en que las estancias son las partes constitutivas de un poema. Los filtros de la luz ya no son tan importantes en estos cuadros. Se impone el color de los pasteles, generando una sinfonía de velocidad y sensaciones visuales. Pero con los crayones del pastel se talla, se esculpe sobre el papel o el cartón o sobre la superficie que sea; y, en última instancia, con el crayón se toca.

Aquí, frente al espejo, a la altura del corazón de la muchacha, gravita el nombre del autor; y ella, por su forma de mirar y su sonrisa, parece estar de acuerdo con que el señor Degas la mire y la dibuje sin pudor alguno.


Degas

Edgar Degas, Interior: la violación, 1868-1869, óleo sobre tela, 81.3 × 114.3 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

[1] La señora Bellelli está embarazada. Algunos críticos han visto en este cuadro un énfasis, de los muchos que puso Degas a lo largo de su obra, en el tema de la familia —un tema, por lo demás, central en el aparato estructural de la modernidad—. Sin embargo, es inevitable pensar, desde un punto de vista iconográfico, en La familia Arnolfini de Van Eyck, que sería la referencia inmediata de este cuadro de Degas.

[2] Degas, Skira, Génova, 1954.

[3] Un cuadro sobre la producción y el comercio a escala industrial de una materia prima —el algodón— que financia el ocio y las especulaciones improductivas de un artista pequeñoburgués como Degas; un cuadro, en suma, sobre los pesos y los contrapesos de la civilización en la época moderna: producción, por un lado, e improductividad creativa por el otro; actividad e industria y su contraparte obscena: el lujo y la inactividad necesaria que se traduce en la existencia de obras de arte. Pareciera, sin embargo, que con esta obra Degas está pronunciándose en un sentido opuesto: “Pese a todo, no son ustedes, mis hermanos, mis tíos y parientes, quienes facilitan la existencia de mi obra con su ‘trabajo’; es el arte el que los vuelve a ustedes posibles, representándolos y confiriéndoles su sola realidad tangible, hecha a prueba del paso del tiempo. Porque, en un sentido estricto, sin representación no hay historia. Es el ojo del artista el que escribe la historia y la vuelve visible”.

Un hombre arruinado

1. Caspar David Friedrich

La certidumbre viene de tiempo atrás, y es posible que se encuentre enterrada en mitos como el de Orfeo y el de Marsias. No cometeré el error de exponerlos ahora, ni de tratar de explicarme en un vano esfuerzo de antropología comentada a nivel amateur. Pero ahí está la imagen: El naufragio de la esperanza (1824) de Caspar David Friedrich, para provocar esa nostalgia y situarla, poéticamente, en un tiempo fuera del tiempo. La figura del hombre ha desaparecido por completo de este cuadro, de no ser por la mirada del pintor que ejecuta a la distancia lo que sólo ha podido ver en visiones. Algo se ha roto. Algo más que las maderas de la Antártida se ha fragmentado para siempre, trayendo consigo la desolación de lo que no puede reunirse. No podemos escuchar el crujido de la ruptura: no es necesario. La imagen lo dice todo. Blanco al fondo y estamentos seccionados en el primer plano. Como si se tratara de la quilla inexistente de un barco que ha naufragado en un momento eterno. Entre los escombros, de hecho, se aprecia la popa, el mástil y la vela de un barco, que forman parte de una composición tremendista más que de una consecuencia visual lógica. La luz del mediodía contribuye a la dramatización de la escena. Como si alguien —el Demonio— o algo —la simple existencia del mal en el hombre y todo lo relacionado con su Destino— hubiera dinamitado la superficie uniforme de uno de los Polos, provocando un desastre.

Para quienes nacimos en los setenta, el cuadro de Caspar David Friedrich nos recuerda la escenografía de una ópera de Wagner o, con más apego a la verdad, el momento en que la superficie de la Antártida se fragmenta para dar lugar al santuario de hielo de la primera parte de Superman (en la versión de 1978 de Richard Donner y Christopher Reeve). Pero ninguna de estas dos asociaciones tiene que ver con las intenciones de Friedrich, que apuntaban a la construcción poética de una imagen metafísica, más acorde con la poesía de Hölderlin que con cualquier otra cosa parecida. Ni en Wagner ni en Superman hay derrota, sino la

promulgación de un nuevo orden nietzscheano, en el que el hombre da paso al superhombre en su búsqueda de valores menos afincados en un común denominador vulgar o terreno. En cambio, en Friedrich hay la conciencia de un mundo catapultado hacia una destrucción irremediable, donde la figura del hombre, suprimida, aumenta los efectos dramáticos de este ostensible fracaso espiritual.

La imagen de El naufragio… es una metáfora. No parte, como dice el profesor Gombrich en su Historia del arte, de un apunte tomado del natural. Es más bien el reflejo de un orden interno fracturado, una certeza artificialmente construida que, como dijimos en un principio, tiene su origen en un pasado remoto insondable, que cobra fuerza a finales del siglo XVIII y a lo largo de la primera mitad del XIX. Para los románticos alemanes (Hölderlin, Novalis), los ingleses (Coleridge, De Quincey) y los norteamericanos tardíos (Poe, Melville), el conocimiento tiene un umbral, tan atractivo para el hombre como un magneto para las limaduras de hierro que se ponen encima de una hoja de papel. Más allá de ese umbral de conocimientos asequibles al raciocinio se encuentra un mundo de sombras sólo asequible a las fuerzas de lo que llamamos, a falta de una palabra mejor, intuiciones. No se trata de la caverna platónica tanto como del mundo de Hades, adonde desciende Ulises para hablar con Tiresias y pedirle un norte en su viaje de regreso a Ítaca.

La idea de un mundo circunscrito, legible y acotado, y de un orden superior, roto e impuro, dominado por sombras, es tan antigua como la idea del viaje y el naufragio. Una cosa se corresponde con la otra, desde la Odisea, que viene a ser el paradigma de todos los libros de viaje, ficticios y “reales”, hasta Un golpe de dados de Mallarmé. Inclusive podemos rastrear esta correspondencia de ideas (el viaje más allá del mundo conocido, el naufragio, la supervivencia y el regreso) hasta los orígenes y la estructura misma del arte narrativo. El viaje en redondo de Ulises, desde Ítaca hasta las Columnas de Hércules, adquiere sentido gracias a su regreso y la posibilidad de relatar lo que le ha acontecido durante su travesía. El regreso es importante y sin él no habría relación ni valoración de los hechos, desde un paradigma ya sea crítico o imaginativo. En otras palabras, sin testigo —sin Ulises de vuelta en la corte de Ítaca— no hay fábula.

Mientras escribo esto último pienso sobre todo en la Balada del viejo marinero (1798) de Coleridge, y en uno de sus paralelos en prosa, la Narración de Arthur Gordon Pym (1838) de Poe. Conocemos la trama de uno y de otro: un marinero, a bordo de una embarcación, emprende un viaje hacia la muerte y regresa para

contar su historia. Lo desconocido, tanto en Poe como en Coleridge, se confunde con las nociones de fatalidad (un viaje al que sólo habrá de sobrevivir un único testigo, narrador de la historia, por medios nunca esclarecidos del todo) y las nieves de la Antártida. En los viajes de Coleridge y Poe, como en el caso del viaje de Ishmael a bordo del Pequod, en Moby Dick (1851), el destino está imantado por el sur. ¿Qué relación existe entre una cosa y otra, es decir, entre el sur —entendido como un emblema de la imaginación romántica del siglo XIX— y el viaje extremo hacia el borde oscuro de la noche? Todo parece un tic, una emanación que tuvo su origen en la imaginación fundadora de Coleridge. Sin embargo, el sur es significativo en el mismo sentido en que lo es la manecilla de una brújula que no reconoce en los puertos vikingos del norte el punto extremo de su destino.

En estos tres autores, Coleridge, Poe, Melville, con una intensidad que va de menor a mayor, el sur no sólo es sinónimo del comportamiento errático de una brújula que ha dejado de apuntar a los entornos civilizados de un norte conceptual. El sur viene a significar el destierro de toda vieja conjetura; la patria de lo ignoto y aborigen; el lugar de lo inasible o lo vislumbrado sólo durante los sueños calculados de la noche. El viaje del Viejo Marinero, de Arthur Gordon Pym y de Ishmael a bordo del Pequod es un descenso a los infiernos que desvela, primero, las playas de un paraíso tan tropical como mortífero, para reconocerse finalmente en las blancas espesuras de los polos. Land of mist and snow, lo llama Coleridge, atenido a la lectura de los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII, en los cuales se documentaba la existencia de corrientes (demonios o emanaciones de un Espíritu Polar) que cumplían con un recorrido en redondo alrededor de la Tierra, yendo de norte a sur y viceversa, cumpliendo así un periplo parecido al de las almas y los cuerpos: del origen de la vida —situado en el norte— a su último extremo performativo, la muerte —situada en los páramos del sur—.

2. El viaje y la búsqueda

Como su nombre lo indica, The Rime of the Ancient Mariner es un poema que cuenta una aventura. Un marinero, que suponemos joven en el momento de emprender la travesía, aborda una embarcación con un destino incierto. El

comienzo de su viaje es benigno: soplan vientos que van conduciendo la nave por la ruta prevista. Una tormenta repentina, sin embargo, desvía el curso de la nave al polo sur. La madera de la embarcación cruje con el frío y sólo se distingue nieve entre la nieve. En medio de esta desgracia, un albatros, cuyo color blanco parece desprendido de los desiertos nevados de la Antártida, desciende sobre la cubierta del barco. Trae consigo buena suerte y la nave comienza a animarse para salir de su letargo. Las visitas frecuentes del albatros, sin embargo, provocan en el marinero unas ansias oscuras de matar al pájaro. Con su arco derriba al albatros causándole la muerte. De este suceso se desprenden una serie de calamidades que sellan el destino de la tripulación de la nave. El barco, ahora en el Pacífico, entra en una calma profunda, parecida a la inanidad de la muerte. Los sobrevivientes le imputan este percance al marinero que derribó al albatros. Para castigarlo, deciden atar el cadáver del animal a su cuello. Los demonios que dominan la escena son los del Mediodía. El barco no se mueve, y los rayos del sol son implacables. El marinero con el albatros ceñido a su cuello vislumbra una nave, que se proyecta a la distancia como llevada en volandas por los designios de una fuerza oscura. En efecto, se trata de la embarcación de la muerte, que acaba por sembrar el horror a bordo de la nave: los marineros que la tripulan mueren, con excepción de uno, que aún tiene que purgar su falta. En un trance nocturno, el Marinero, convertido en el narrador de su propia historia, observa a los espíritus del Demonio de los Polos danzar en el agua. Su color, en primera instancia, es el del blanco. Sus apariciones se van tornando azul, verde y negro aterciopelado. El cuerpo del albatros se hunde en el agua: el marinero ha expiado su culpa. Oye las voces contradictorias de la Noche, al mismo tiempo que observa los cadáveres de sus compañeros de tripulación despertar del sueño aparente en el que se habían sumido. Mientras dura este trance, el barco es transportado por las corrientes subterráneas de la Muerte, que lo llevan a vislumbrar el puerto de origen de donde la embarcación había zarpado. Un ermitaño y su hijo recogen al Marinero y lo salvan del hundimiento del barco, en las aguas que colindan con el puerto. El Marinero le cuenta al ermitaño, por primera vez, lo que ha visto durante su viaje. “Desde entonces, a una hora incierta, / Esa agonía regresa: / Y hasta que no termine de referir mi historia, / Este corazón dentro de mí no dejará de arder.”

En 1797, a los veinticinco años, luego de un paseo por el campo en compañía del poeta William y su hermana Dorothy Wordsworth, de Nether Stowey a Dulverton, Coleridge concibió la idea de componer este poema-relato. Los vectores discordantes de la prosa y el poema, por primera vez de manera consciente en la historia de la literatura moderna de lengua inglesa, están

asociados gracias a los aceites cohesivos de la rima, el metro y el ritmo de una trama alucinante. El viajero ha regresado de la Muerte para contar su historia, como una prolongación de su primera penitencia, de la misma forma en que el poeta se ve forzado a recalar en la poesía para descargar las visiones de un corazón atribulado. En el caso de Coleridge, estas palabras adquieren una fuerza mayúscula, pues se trata de un parangón con su propio sufrimiento. El sufrimiento de Coleridge no se explica solamente mediante el recurso a su adicción al opio, que comenzó a tomar en sus años de estudiante en el Christ's Hospital, luego de enfermar de una fiebre reumática. (Para sedarlo, los doctores le prescribieron opio disuelto en alcohol.) Desde entonces, su poesía estaría asociada con la enfermedad, las pesadillas febriles y el aislamiento, "confrontada con la presencia reconfortante y curativa de los seres queridos" (Richard Holmes, Coleridge. Early Visions, Nueva York, p. 38). El sueño de la sequía, la inanidad, la muerte y la impenitencia vendría a ser el más apremiante en un hombre de por sí atormentado. ¿Cuándo termina el poeta de contar su relato? Y peor aún: ¿cuándo es que se agota la cuerda de la poesía en la memoria de un hombre atribulado por la duración de sus bienes?

Coleridge dejó de escribir poemas más o menos a los treinta y cuatro años. No lo hizo por gusto —la poesía, simplemente, lo abandonó—. El último de sus poemas mayores, "Dejection: An Ode", está fechado el 4 de abril de 1832. Sobre uno de sus versos, T. S. Eliot escribió uno de los pasajes más crueles y lúcidos de toda su bibliografía crítica:

Cuando dije de Coleridge que se drogaba con metafísica estaba pensando seriamente en estas palabras suyas: "indagación tristemente abstrusa para hurtar de mi propia naturaleza todo el hombre natural". Coleridge fue una de esas personas infelices —Donne, sospecho, fue otra— de quien se podría decir, si no hubieran sido poetas, que habrían hecho algo de sus vidas, habrían tenido incluso una carrera; o, inclusive, si no se hubieran interesado en tantas cosas, traspasados por pasiones tan diversas, habrían sido grandes poetas. Era mejor para Coleridge, como poeta, leer libros de viaje y exploración que leer libros de metafísica y economía política. Él quería realmente leer libros de metafísica y economía política, porque tenía talento para esos temas. Pero durante unos años había sido visitado por la Musa (no sé de otro poeta a quien se le pueda aplicar mejor esta metáfora gastada) y desde entonces fue un hombre atormentado; cualquiera que sea visitado por la Musa se convierte por ende en un hombre

atormentado. […] Coleridge estaba condenado a saber que la poca poesía que había escrito era más valiosa que todo lo que podía hacer con el resto de su vida. El autor de la Biographia Literaria era un hombre arruinado. A veces, sin embargo, ser “un hombre arruinado” es en sí una vocación.

Estas palabras terribles forman parte de una de las conferencias que Eliot dictó en la universidad de Harvard durante el invierno de 1932-1933. Bajo el título “Wordsworth y Coleridge”, se incorporó más tarde al volumen El uso de la poesía y el uso de la crítica (1933). Cuando Eliot escribió esta última línea, “Sometimes, however, to be a ‘ruined man’ is itself a vocation”, seguramente estaba pensando en los motivos ocultos, no confesados y terribles que provocaron la mayor de las desdichas en la vida de Coleridge: dejar de escribir poesía. Ese abandono no se explica enteramente por una adicción al opio o, como dice Eliot, por una adicción “a la metafísica”. Ese abandono entraña una lección poética en el sentido absoluto de este término, y en torno a esa lección poética Eliot distribuyó el discurso de sus seis conferencias, que son una disertación lógica abrumadora sobre el devenir de la poesía británica hasta ese invierno de 1932 y 1933. Todo poeta —puedo leer en las entrelíneas de la conferencia de esta conferencia— es un hombre arruinado, si es lo suficientemente lúcido para darse cuenta, en primer lugar, de que es un poeta y, en segundo lugar, de que la poesía no durará para siempre.

En la conclusión de su libro, dice Eliot que un poeta habla cuando deja de cantar. Cuando dejó de escribir poesía, Coleridge, en efecto, se dedicó a dictar conferencias y a pergeñar el cuerpo de su Biographia Literaria. Después de La canción de amor de J. Alfred Prufrock, La tierra baldía y Miércoles de ceniza, poemas fechados en las décadas de 1910 y 1920, Eliot estaba seguramente preocupado por el tema de la mengua de la poesía, el cual se encuentra íntimamente asociado con las preguntas que se derivan de la naturaleza misma de los poemas que la contienen.

Sin duda, al escribir esa línea devastadora sobre el “hombre arruinado”, Eliot no estaba pensando en los casos de Poe y de Melville, quienes, pese a la animadversión más o menos velada que Eliot le profesaba a todo lo “americano”, participaban de esa misma naturaleza dividida. Poe, el caso más genuinamente próximo al de Coleridge, acuñó una frase para referirse a lo que él consideraba un impulso innato en el hombre, el impulso a la autodestrucción. Lo

llamó el Demonio de la Perversidad, según la traducción de Julio Cortázar; o Imp of the Perverse, en su nomenclatura original, tan intraducible como ambigua. El Demonio de la Perversidad aparece de manera clara en cuentos como “El gato negro”, “La carta robada”, “La caída de la Casa Usher”, y de manera velada en la Narración de Arthur Gordon Pym. Como lo explica Daniel Hoffman en su libro sobre Poe (Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe, Louisiana State University Press, 1998), no sólo se trata de detectar al Demonio de la Perversidad en el espíritu destructivo y ambiguo que encamina los pasos de su protagonista hacia los horrores del polo sur, traducidos a la infecundidad de la nieve y su desolación inherente; sino de advertirlo en el anagrama del apellido del propio Arthur: (Gordon) Pym. Alter ego de Edgar Allan Poe, como lo fueron prácticamente todos los personajes que forman parte de sus ficciones.

Al igual que la “Filosofía de la composición”, que se basa grosso modo en ideas de Coleridge acuñadas en la Biographia Literaria, la Narración de Arthur Gordon Pym está modelada con base en el esquema general enriquecido de la Balada del viejo marinero. Hasta cierto punto, inclusive, se trata de una lectura crítica muy aguda acerca del significado ultraterreno de algunos de sus símbolos. ¿Detrás del impulso de matar al albatros no se oculta acaso el Demonio de la Perversidad, que consiste en hacer el mal por el solo deseo de hacerlo, manía que acarrea consecuencias desastrosas y contrarias al bienestar de quien comete esa infracción por gusto? Detrás de esa figura del marinero infeliz que lleva atado al cuello el cadáver del albatros se oculta la imagen emblemática de un poeta lastrado por su propio destino. Un destino que involucra ese orden interno, fracturado o dividido en dos mitades contrarias, enemigas entre sí.

Post scriptum (domingo 30 de marzo de 2008)

La semana pasada se publicó en los periódicos la noticia de que un pedazo de hielo, siete veces el tamaño de Manhattan, comenzó a “derrumbarse” en la Antártida; no a desprenderse en sentido estricto, sino a derrumbarse. Ésa es la palabra que usaron los reporteros en los diarios. El cuadro de Caspar David Friedrich de 1824, más que una “metáfora” que toma su inspiración de la poesía romántica alemana de la época, se ha convertido en una profecía de dimensiones aterradoramente concretas.

Caspar David Friedrich, El mar de hielo, 1824, óleo sobre tela, 96.7 × 126.9 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

El hundimiento del Pequod

Rompecabezas

Desde niño comencé a soñar con el Pequod. No con la ballena blanca, sino con su opuesto mecánico, artificial, producto de la mano del hombre, el Pequod.

Un 6 de enero, nuestros padres nos regalaron un rompecabezas que “narraba” la escena final de Moby Dick: el “Tercer día” de la caza de la ballena blanca, cuando ésta arremete contra el buque ballenero y destroza la embarcación de Ahab. Tardé cuatro semanas en reconstruir el rompecabezas, a diferencia de mi hermano mayor, a quien sólo le tomó un par de semanas comenzar por las orillas e ir rellenando los huecos, liberado a los impulsos de una intuición arquitectónica que con el tiempo, sin embargo, no llegó a desarrollarse. Mi hermano no se convirtió en el arquitecto ni en el pintor que parecía en aquellos años. Se convirtió en ingeniero. Supongo que se trata de un logro suficiente, una profesión que ha llevado el sustento diario a la mesa de su casa. Sin embargo, algo me dice que mi hermano, en un momento dado de su biografía, se traicionó, traicionando, por así decir, el espíritu del Pequod.

El brindis del bohemio

Cuando mi hermano cumplió diez años, mis padres organizaron una gran fiesta. Invitaron a toda la familia, desde luego, y asistieron los amigos de mi hermano y los míos. Ese día, sin embargo, sería recordado no por la fiesta sino por las fuertes punzadas que mi hermano comenzó a sentir en el abdomen. No dejaba de ir al baño y de quedarse ahí, durante mucho rato; al salir, la última vez, su piel se había tornado peligrosamente amarilla. La fiesta terminó abruptamente.

Los médicos le diagnosticaron una hepatitis que lo tuvo en cama durante dos meses. Era el mes de mayo; el 4, para ser exacto. El 10, en el festival del día de las madres, mi hermano debía recitar la parte estelar del Brindis del bohemio —el parlamento de Arturo, que comprende las últimas ocho estrofas del poema, cuando, al recitarlo, las madres lloran y aplauden a rabiar ("¡Por mi madre, bohemios!", ¿remember?). Su profesor, que actuaba la parte narrativa del Brindis, lo había estado preparando durante semanas, enseñándole la entonación adecuada, provocándole el temple y despeinando su siempre abundante cabellera. El profesor era poeta (había publicado un libro, en edición de autor que todavía conservamos); y mi hermano, su alumno favorito: "Sólo faltaba un brindis, el de Arturo, / el del bohemio puro, / de noble corazón y gran cabeza…"

Como era de esperarse, mi hermano no pudo asistir a la cita que su maestro le había pactado con el destino. Uno de sus compañeros de clase ocupó su sitio. Y al contrario de lo que nosotros esperábamos, el Brindis salió a pedir de boca. El alumno improvisado en el papel de Arturo recordó cada una de las líneas del poema en su parte correspondiente, y les imprimió la dosis de emoción y de temple adecuados. Ignorantes de la enfermedad de mi hermano, las madres que abarrotaron la grada en el patio de la escuela derramaron tantas o más lágrimas que con el legítimo Arturo.

Ese día, mientras miraba en el televisor las lecciones de cocina de Chepina Peralta, mi hermano comprendió que si bien nadie es indispensable en el esquema sentimental de los demás, las cosas pasan. Las buenas y las malas; y al final, nada parece tener demasiada importancia.

A partir de entonces la vida de mi hermano fue cuesta abajo. Nunca volvió a ser el mismo y el movimiento pendular de la nave que viaja en alta mar en pos de la ballena blanca fue sustituido por la cruz del barco que se hunde hasta la punta del más egregio de sus mástiles.

Fragmento de una carta

"Moby Dick es uno de los grandes libros que se escribieron en América en el siglo XIX, en todas y cada una de sus lenguas. Es, digámoslo así, una novela

absoluta que, al construirse y poner énfasis en su calidad o condición arquitectónica, hecha a partir de la articulación de una serie de partes infinita, desmonta el género narrativo y propone otra cosa. Otro medio de escritura que puede, como un barquito de papel, echarse al mar y flotar. Melville lo escribió cuando tenía treinta años. Esto es algo sorprendente si se piensa que Moby Dick entraña una lección amplísima del idioma inglés, y una lección de vida. ¿Puedes imaginar que un marinero, que abandonó su educación formal a los doce años y se embarcó en una aventura marítima a los veintiuno para desembarcar a los veinticinco, escribiera algo así, un libro ampliamente consciente de su estatus narrativo / metafísico?

”Melville fracasó. El libro no gustó y prácticamente se vio obligado a cancelar sus expectativas literarias, que eran altas. Se amargó, maltrató a su familia y estuvo a punto del divorcio. Su hijo mayor se suicidó, su segundo hijo murió de tuberculosis, su tercera hija se volvió artrítica e infértil y desarrolló un odio tan feroz hacia su padre que ni siquiera la muerte consiguió mitigarlo; su cuarta hija, Frances, se casó, tuvo hijas y sobrevivió a la muerte de sus padres sólo para ser testigo, en la década de 1920, de la revaloración de la que fue objeto la obra de su padre, a quien había olvidado y consideraba, en el mejor de los casos, un escritor menor, autor de dos libros de viajes-ficción que fueron leídos con entusiasmo por un público que luego se decepcionó con el mamotreto ilegible de Moby Dick. Por lo demás, éste no es un libro fácil de leer. Para los mismos hablantes nativos del inglés resulta difícil, por la precisión que pone Melville en nombrar cada una de las partes que intervienen en la cacería de la ballena. Muchas veces, Melville no está contando una historia, sino escribiendo un tratado sobre los aspectos ritual, comercial y material involucrados en la captura del cetáceo. Hay un capítulo entero dedicado a la clasificación de las ballenas, “Cetología”. Moby Dick es una sperm whale (una ballena esperma) de los mares del sur, de donde se extraía el aceite para las lámparas, que hace contraste con las right whales (ballenas verdaderas) de Groenlandia y los mares del norte. El norte y el sur se contraponen, de la misma manera en que una serie de opuestos entran en colisión para significar diferentes niveles de catarsis.

”Melville era un hombre fuera de contexto. Escribió su obra maestra a los treinta años y después, su vida fue un desastre. La familia nunca quiso hablar de los desórdenes mentales y de comportamiento que padeció mientras escribía Moby Dick, pero sobre todo después de su fracaso comercial y de crítica. Se sabe, sin embargo, que Melville bebía, que se volvió excesivamente huraño y que golpeaba a su esposa, Elizabeth Shaw. La familia política de Melville negoció

con él una salida pacífica, una separación maquillada en la forma de un viaje. Melville tomó un barco a Inglaterra, donde se encontraría de nuevo con Hawthorne, en Southport, y luego emprendería una larga travesía por Grecia y Oriente Medio hasta llegar a Tierra Santa. A su regreso a los Estados Unidos, decepcionado hasta cierto punto de las cosas y de los lugares que había visto, Melville se convirtió en un destituido.

”Murió en 1891, cuarenta años después de haber publicado su obra maestra. Se dice fácil, pero esos cuarenta años debieron ser similares a caminar todo el tiempo sobre carbones encendidos. ¿Hasta qué punto la incomprensión, el desdén y la crueldad de una sociedad pueden malograr a un individuo de talento, al punto, quiero decir, de destruirlo? Como verás, no se trata de una historia para niños. Porque de alguna manera Moby Dick también narra ese proceso de autoconsunción: una autodestrucción programada por las leyes de un destino cuya comprensión está más allá de nuestra inteligencia y más acá de nuestras pasiones. Que nada pueden contra la voluntad de Dios. O contra las leyes de una Naturaleza oculta a nuestros ojos.”

El sermón del padre Mapple

En el capítulo 9 de Moby Dick, “El sermón”, el padre Mapple discurre sobre el significado de una pequeña historia del Viejo Testamento, la “Historia de Jonás”. El sermón tiene lugar en una iglesia de New Bedford que se parece a un barco tripulado por marineros. Como suelen ser la mayoría de los sermones que se escuchan en las iglesias, el del padre Mapple reitera la historia de Jonás, ofreciendo, a partir de su recuento minucioso una enseñanza moral. Pero más que un recuento, el sermón del padre Mapple parece una reconstrucción de la historia de Jonás en una escala de 1 a 100: los personajes adquieren profundidad gracias al modelado de sus parlamentos, los escenarios ganan en perspectiva y el empleo de la luz y la sombra acaba de completar esta serie de cuadros, que se suceden uno a otro como si los estuviera proyectando frente a nosotros un cinematógrafo rudimentario. En una palabra, la historia del padre Mapple se vuelve otra, muy distinta de la del Viejo Testamento.

El carácter rudimentario e insípido de la historia del profeta que desobedeció las

órdenes de Dios se redimensiona gracias a la traslación que efectúa el padre Mapple, montando los hechos en un escenario moderno. Los barcos mercantes de Joppa se convierten en los interiores de los modernos balleneros de Nantucket. Sobre la hamaca en la que reposa Jonás antes de que el barco zarpe hacia Tarsis pende inclusive una lámpara de aceite de ballena, que uno puede confundir fácilmente con un símbolo de la zozobra de su espíritu. Esto ocurre por virtud del estilo del padre Mapple: una forma de narrar los hechos; una forma tan simple, tan tosca y tan burda que los marineros que lo escuchan pueden entenderlo.

La historia de Jonás, en el sermón del padre Mapple, se va hinchando como un odre. Parece una simulación didáctica para acercar a los marineros a la Biblia y convencerlos, indirectamente, del carácter irrenunciable de su destino; pero en el fondo se trata de la misma técnica de indagación y lectura que Melville aplica todo el tiempo a la confección de su libro sobre una ballena colosal que no puede ser cazada, y sobre las obsesiones de un capitán de barco que pretende cobrar venganza de algo que no puede ser vengado.

Ahab es un exiliado, en el mismo sentido en que Jonás era un exiliado. Los dos habían abandonado la seguridad de la tierra para internarse en la inseguridad del mar. Pero si bien Jonás recapitula y vuelve de su malogrado viaje a Tarsis para predicar en Nínive, tal y como Dios se lo había ordenado, Ahab no reniega nunca de su condición de descastado. La culpa es uno de los motores que lo alimentan y lo vuelven salvajemente impío. ¿A eso se refiere Olson cuando habla de la masculinidad mosaica que priva en el Pequod?

Olson se refiere, por un lado, a la rudeza masculina de la vida cotidiana en un buque ballenero, así como a la camaradería que se despierta entre los marineros por ese mismo roce. Olson sugiere una relación entre los contenidos de la novela y la biografía de Melville, esto es, lo que el hundimiento del Pequod significó en la vida de un hombre marcado por la cruz del infortunio. Moby Dick dispone los escenarios en los que Melville se reconoce idéntico a sí mismo. Uno de los temas que se desprende de esta confrontación con el propio destino sería la eternidad de la desdicha. La separación de la familia, la orfandad que lo asimilaba a Ahab y Jonás. Y la escritura como factor de extrañamiento: “Porque las pequeñas edificaciones pueden ser terminadas por sus primeros arquitectos; las grandes, las verdaderas, siempre dejan la piedra final a la posteridad. Dios me guarde de nunca completar nada. Todo este libro no es más que un boceto; qué digo boceto: el boceto de un boceto. ¡Oh Tiempo, Fuerza, Dinero, Paciencia!”

[capítulo 32, “Cetología”].

Quien habla aquí no es Ishmael, sino Melville, aunque Olson nos previene del error de confundir a uno con otro. Ishmael es un personaje, el actuante incondicional de su propia historia que no puede escapar a su destino; Melville, en cambio, es el crítico y el teólogo que hace el comentario formal al Libro de Jonás y a la estructura dramática y trágica de Lear (la historia de otro descastado, que se priva a sí mismo de su reino y de su razón). Si Melville fuese Ishmael, el drama no funcionaría y el ciclo de la tragedia, que tiene que ver con el cumplimiento de un destino, no llegaría a su término. Sería una impostura, la colocación de una máscara para dejar salir, a través de ella, una serie de ideas en torno a temas tan graves como la relación del cuerpo humano (el semen, la simiente, el origen prehistórico de todo lo creado) con la anatomía de los cetáceos (el espermatozoide primigenio redimensionado en el tamaño colosal de la ballena); o, en última instancia, la relación de la anatomía, y la exégesis de los textos bíblicos, con la estructura de una novela moderna.

Ishmael sobrevive al naufragio del Pequod de la misma forma en que Arthur Gordon Pym sobrevive al naufragio del Penguin; y es la forma, también, en que Jonás sobrevive a su ordalía para predicar la destrucción de Nínive. Ishmael queda huérfano de barco y tripulación. Es el huérfano del Pequod en el mismo sentido en que es el huérfano de sus compañeros, y de Ahab. De los hijos de Melville, no se puede decir que ninguno de ellos, ni siquiera Frances, quien no toleraba que se hablara de Melville en su presencia, sobreviviera al naufragio de su padre. Fue su nieta, Eleanor Metcalf, y su bisnieto Paul quienes realmente sobrevivieron a Melville. Paul Metcalf escribió Genoa a partir de la obra de su bisabuelo, y Eleanor le abrió las puertas de la casa familiar a Raymond Weaver, quien descubrió el manuscrito de Billy Budd en el ático de la familia Metcalf a principios de la década de 1920. Y lo publicó. [Weaver es el autor de la biografía más significativa de Melville, Herman Melville. Mariner and Mystic, 1921. No es una hipérbole considerar este libro, junto con el hallazgo del manuscrito de Billy Budd, como los causantes del renacimiento del interés en la obra de este escritor olvidado.]

Uno de los paralelos que Metcalf —el bisnieto— desarrolla en Genoa es el de la hidrocefalia. Separen la palabra en dos y se obtendrá, por un lado, el mar, y por el otro, la cabeza gigantesca del cetáceo. Los pensamientos y el agua, como factor contaminante del lenguaje. Y de la percepción. Al contrario de lo que podría decirnos un filósofo, el órgano rector de la vida de los hombres no es la

cabeza. El sexo es el órgano rector de nuestras pasiones y, por tanto, el motor que mueve al mundo. Sin embargo, en el fluido seminal de la vida, aislado en cada uno de sus componentes, encontramos que el espermatozoide tiene la forma de una cabeza con cola: tiene la forma de una ballena. A esto se refería un Olson más pudoroso cuando habla de Moby Dick como del Libro de la Ley de la Sangre. Un libro que hace falta leer desde otra perspectiva, que involucre los dos planos en los que nos movemos todo el tiempo, el real y el irreal, equilibrados por la conciencia de nuestra propia muerte.

Ahab o la ballena

Con Melville sucede lo mismo que con Poe. Se les recuerda por el carácter extraordinario de sus historias antes que por la calidad de su prosa. Poe era un ciudadano victoriano que no renegaba de su nacionalidad norteamericana. Era un raro, porque sus modales eran ingleses, su forma de imaginar el mundo era completamente victoriana, antes incluso de que este periodo conociera su onda más expansiva en la historia de la literatura inglesa, y su conciencia era la de un simulador que ha engañado a todo el mundo con sus relatos. Esto no es lo que parece, porque esto es, antes que nada, prosa: entonación y estilo. Los buenos autores son buenos actores y esto es especialmente cierto en el caso de Poe.

A Melville lo recordamos, en cambio, por los personajes de una novela olvidada. Moby Dick y Ahab son parte sucesiva de nuestras infancias y sin embargo no son lo que creemos que son. Melville mismo no se parece a un personaje prefigurado en sus historias, sino a un escritor contemporáneo que conversara con Joyce sobre las maneras de simular en el espacio de la página un coro de voces que se originan en los diferentes puntos de un escenario. No existe otro escritor, ni siquiera Verne, que pusiera tanto empeño en nombrar cada una de las partes de un buque. Melville construye un Pequod a escala y lo introduce en el interior de una botella, con mar y tempestades incluidos. Esto exasperaba a Conrad: en los años posteriores a la eclosión de la pintura impresionista, se antojaba inútil intentar ese grado de realismo casi científico.

El dorso de la ballena emerge del mar de la misma forma en que un continente nuevo, un pedazo de tierra inabarcable, se le aparece un buen día a Cristóbal

Colón, a bordo de sus carabelas. Glosar esta sensación de estar parado frente a algo complemente nuevo requería de la invención de algo completamente nuevo en materia de prosa que lo nombrara. Colón inventó un continente. Melville escribió una novela en la forma de una ballena. Quizá por esto pudo parecer caótico, y delirante, a quienes lo leyeron por primera vez. Ahora, en cambio, parece metódico y concentrado, e inigualable en sus descripciones de lo que difícilmente puede ser descrito: no tanto el interior de la ballena, sino su piel. O el vapor de agua que brota, en forma de chorro, de la cúspide de la cabeza del cetáceo.

Para comunicar este frisson había que forjar las herramientas nuevamente en el horno del herrero. Había que replantearse la existencia misma del lenguaje y partir desde cero. En esto estriba el gran logro de Melville: forjar primero la herramienta y luego construir el barco. Él solo. Desde luego que estaban Shakespeare y Milton y la Biblia King James, que los colonos ingleses habían diseminado en el Nuevo Continente. En cierto sentido, Moby Dick, Hojas de hierba y los poemas de Emily Dickinson son fruto inmediato de esa primera siembra. Curiosamente, se trata de obras que no se deslindan de temas como la sexualidad, la historia y la oposición de las colonias americanas a una ya previsible decadencia europea. La democracia, el lenguaje y la experiencia seminal de los primeros colonos eran las herramientas adecuadas para efectuar esa traslación de dominio. Shakespeare, sí, pero Shakespeare y Milton transformados en otra cosa. “Menos celestial, yo celebro la cola de una ballena”, dice Melville, en un tono que prefigura el de Whitman”.

En cierto sentido, hacia 1850 Melville no tenía más alternativa que escribir Moby Dick y condenarse a ser él mismo. ¿Ahab o la ballena?, ésa parecía entonces la cuestión, que él resolvió en la soledad de su estudio.

Eakins

1. En este cuadro, la mirada del pintor ha perdido su inocencia. Reproduce fielmente lo que ve, sin deformarlo. Aun así, una fotografía, un mero documento no podría resultar tan elocuente: el Cronista del primer plano revisa papeletas o el boceto de una detallada descripción de los hechos. Lleva traje negro flamante, y de las mangas de su saco asoman el cuello y los puños de una camisa blanca; el sombrero de bombín cuelga del respaldo de la silla y los botines negros son por si tiene que subir al encordado —¿se trata también del Anunciador?—. Pese a su polivalencia semántica, su cometido en esta pintura es generar un punto de vista. Así, este Juez / Anunciador / Cronista viene a ser, en términos estrictamente compositivos, el primer espasmo de una perspectiva cuyo punto definitivo y salaz será el hombre de barba blanca y chistera, sentado justo al otro extremo, en la primera hilera de butacas, abajo de la primera cuerda. (En un sentido parejo, la figura del Cronista contribuirá a hacer más honda en el espectador la impresión de estar siendo testigo de un espacio relativo, donde las cosas valen en función del punto de vista de un espectador supremo.)

2. Thomas Eakins comenzó a bosquejar esta pintura la noche del 22 de abril de 1898, en el Arena Athletic Club de la calle North Broad, de Filadelfia, su ciudad natal. Años antes, orientado por el principio fotográfico del enfoque de un campo primario y otro secundario, este último bañado en sombras, había pintado la conferencia magistral de un experto cirujano en sendos anfiteatros.

2.1. En La clínica del doctor Gross (1875), Samuel D. Gross imparte una conferencia sobre la manera de intervenir a un enfermo de osteomielitis en el fémur, al tiempo que un grupo de médicos ilustra esa misma operación sobre la masa de un paciente anestesiado. Dos enfermeros y un cirujano están operando mientras el profesor apostrofa a sus alumnos. Un cuarto personaje, que destaca al otro lado de la mesa de operaciones, con la mirada absorta en un puñado de papeles, es el propio Eakins, que se autorretrata en el momento de estar bosquejando la escena. Un familiar del paciente, al lado del doctor Gross, se

cubre el rostro horrorizado, y por encima del hombro derecho del doctor, el secretario del hospital toma apuntes de lo acontecido. Eakins parece tener un doble propósito en este cuadro: retratar la grandeza impertérrita de un médico y dar cuenta puntual del devenir de los hechos a través de los buenos oficios de un escriba.

2.2. En La clínica del doctor Agnew (1889), Eakins retrabaja el tema del médico conferenciante en relación con su auditorio. Esta vez, el enfoque es aún más contrastado: el doctor David Hayes Agnew, de la Escuela de Medicina de la Universidad de Pensilvania, discurre en un foro sobre la manera de intervenir a un enfermo de cáncer en el pecho, al tiempo que un anestesiólogo, un enfermero y un cirujano realizan esa operación sobre el cuerpo de un paciente. Al fondo, en un patio de butacas semicirculares, los estudiantes son testigos de la escena. Aquí es mucho más elocuente el punto de partida iconográfico de Eakins: La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp (1632), de Rembrandt, donde el juego de la luz y la sombra acentúa las dicotomías que subyacen en la escena: el arrastre modernizador de la ciencia positiva versus la profanación de los cuerpos; en consecuencia, vida y muerte; individualidad y muchedumbre; el ámbito restringido de un rito iniciático moderno y la paradoja de la divulgación científica como única condición de modernidad posible. Y la suprema paradoja de que el conocimiento —sinónimo de luz— se produzca en ámbitos cerrados donde priva una forma de iluminación artificial, en constante roce con la sombra.

En el patio de butacas del anfiteatro, diluido en la masa, un estudiante toma apuntes.

2.3. Al margen, en calidad de testigo, el escriba sanciona los hechos. Fracciona, jerarquiza y establece relaciones de poder entre sus elementos constitutivos (los doctores Gross y Agnew ocupan sitios principales en ambas pinturas, que contrasta con el papel secundario y hasta cierto punto anónimo y sombrío de los estudiantes que presencian el devenir de la Historia —un devenir, por lo demás, estático o retórico—). Sin alterar, sin deformar, sin trastornar, el pintor, detrás de su doble disfraz de escriba y de cronista, se erige en testigo ocular de los hechos, dejando que la realidad opere su engaño y actúe según la lógica natural que pone a los contrarios en disputa.

3. En Entre rounds (1898-1899), el escriba, el testigo de las pinturas anteriores accede a una primera magnitud. Hemos dicho que lo asiste la función de organizar la perspectiva y restar importancia a lo que sucede arriba del ring —es decir, negar el valor anecdótico de la pintura en sí—. Pese a tener una función tan importante dentro de la organización semántica del cuadro, el Cronista no forma parte de la arena de los acontecimientos, la cual ha dejado de ser quirófano para transformarse en cuadrilátero.

En una esquina, un second airea el rostro de un boxeador con una toalla. Tiene tanta gracia como una bailarina de Degas, y pareciera acentuar el origen escultórico del modelado en pintura. A su vez, el entrenador parece contrariado, y más que dictar la estrategia para el siguiente asalto, parece preguntarle a su peleador si se encuentra en condiciones de seguir adelante. Todo indica que la pelea no será muy larga. Aunque apenas han pasado dos rounds, como se aprecia en el antepecho del palco de la prensa, el boxeador pudo sufrir una tunda prematura. No sabemos contra quién pelea, no sabemos en qué condiciones se encuentra su adversario, y esto es ya de por sí significativo: al sustraer al contrincante de nuestro campo de visión, Eakins nos permite vislumbrar la trama de un soterrado fracaso, que a diferencia de la victoria, no precisa de los demás para consolidarse. (David necesita la cabeza cercenada de Goliath para negociar su victoria con los líderes y compartirla con el pueblo, entronizándose.) La derrota, en cambio, es una cosa más bien amarga que requiere la penumbra del soliloquio para legitimarse frente a sí misma.

4. Un duro intercambio de golpes ha dejado al boxeador exhausto. Sentado en el banquillo, derribado por así decir, apoya los brazos sobre las cuerdas, separándolos en escuadra para agrandar el tórax e ingresar más aire en los pulmones. Puede que Eakins, subliminalmente, esté jugando con la representación paródica de una crucifixión, dado que el boxeador apenas está cubierto por unos calzoncillos blancos, además de guantes y botines que señalarían los hipotéticos puntos donde habrían de hundirse los clavos de la cruz. O sólo ha querido contrastar la desnudez de esta figura contra la vestimenta hostil del resto de los actores de este teatro de sombras. ¿Civilidad y barbarie? Quizá modernidad y decadencia versus los resabios arcaicos de una sociedad incapaz de olvidar sus orígenes rituales.

5. Si un primer eje para entender esta pintura pasa por una fidelidad fotográfica a la realidad tal y como ésta se presenta a ojos del pintor, un segundo eje sería el de una narratividad no confesada, una historia que podemos suponer e incluso imaginar, pero que al pintor no le es dable desarrollar a través de los medios de su arte. En sentido estricto, el cuadro termina donde comienza la historia. Es verdad que no podemos aprehender el cuadro más allá de una serie de relieves y detalles generados al interior del mismo, gracias, en parte, a la forma en que la luz de las lámparas incandescentes incide en el volumen de los cuerpos, creando una sensación de espacio casi vulgar mediante resplandores o un efecto de pátina del tiempo. Pero también es verdad que no estamos exentos del drama representado en este cuadro. Más allá de su naturaleza matérica, aquella que se percibe sólo por intervención del tacto, el escenario cobra vida. Es como si la línea circular imaginaria de este coliseo nos comprendiera en un espacio arquitectónico concreto suprafinito por el sólo hecho de detenernos a mirar lo que sucede. Así las cosas, en esta reflexión sobre las dimensiones espacio-temporales del espectáculo, Eakins establece claramente tres categorías de espectador: la primera está conformada por el público que abarrotó las gradas del Arena Athletic Club de la calle North Broad la noche del 22 de abril de 1898; la segunda, desaparecida ya del cuadro pero devuelta en el eco que producen las figuras solitarias del Gendarme y el Cronista, la integra la mirada actuante del pintor. Una tercera categoría estaría constituida por nosotros mismos, espectadores y testigos fuera del tiempo, localizados en un hipotético más allá fuera del cuadro.

6. Esta serie de entelequias hace pensar en un espectador de espectadores, un espectador supremo que conoce el desenlace de la historia de antemano y para quien representar el todo redundaría en una empresa fútil. De igual forma, Eakins cree que la simultaneidad no se encuentra en la representación del todo, sino en la concentración de hechos parciales, donde el todo seleccionado se aglomera armoniosamente en el espacio retiniano de la tela. Entre rounds viene siendo, pues, un corte transversal practicado sobre la masa engañosa de un instante, en el reposo fotográfico que antecede a la ficción del movimiento.

7. Las palabras arena y coliseo remiten a un pasado romano monumental, donde la desesperación de la plebe encontraba en los combates cuerpo a cuerpo con el

cestus una forma de relajación; el pancracio era una válvula de escape sangrienta a las demandas y presiones ejercidas al interior del cuerpo social y hacia arriba, contra el estamento de más alto rango. Sin embargo, el mundo moderno del boxeo, que Eakins está representando, desciende a los espacios cerrados de las catacumbas, el aire enrarecido de los subterráneos donde esas mismas pasiones se ven alteradas por la entrada en juego de un nuevo ingrediente: la profesionalización de los boxeadores. Con la profesionalización de un deporte como el boxeo vinieron los inversionistas, los promotores y el soborno. La sangre, la muerte y la duración de los combates dejaron de ser el centro de atención de la plebe y en su lugar se instaló el reinado de la técnica. El espectro se polarizó, y con la humanización de los héroes comenzaron a existir las razones del vencido.

7.1. Desde el siglo XVII, cuando la práctica del boxeo se reactivó en las colonias inglesas de Norteamérica y comenzaron a aparecer los primeros reglamentos, los aficionados empezaron a cultivar la sospecha de que no siempre gana el mejor. El veneno del soborno comenzó a cebarse en la figura de ciertos boxeadores, los cuales no sólo obtenían dinero fácil pactando una derrota, sino que contribuían con su aparente falta de principios a equilibrar los pesos y contrapesos necesarios a la existencia de un espectáculo que dependía en un cien por ciento del carisma. Un boxeador medianamente bueno requería de los talentos de un esgrimista para cimentar la credibilidad de sus victorias. Un campeón en decadencia requería de un sparring adecuado para elevar los bonos de su carrera. Los peleadores sobornables se volvieron figuras domésticas de los gimnasios: deslumbraban con su técnica durante los entrenamientos, pero decepcionaban arriba del encordado.

—Es muy bueno, quizá demasiado… —se oye decir en el tráfago de los vestidores, donde habitan los iniciados.

El talento puede ser un factor de condena, más que un escalón en la antesala de la gloria.

7.2. En un mundo gobernado por iconos mediáticos, lo que ha cautivado la imaginación de escritores y de artistas no ha sido tanto el peleador invicto como el fracasado. No es difícil encontrar una respuesta para esta predilección: los héroes que concitan la admiración de nuestra época se alimentan de una humillación no retribuida. Por lo demás, la vida del atleta está sujeta al imperio del tiempo. El héroe deportivo que hoy ocupa los titulares de los tabloides, el día

de mañana conocerá el olvido. La fugacidad de la juventud es implacable y esto condiciona la vida de los atletas en general, y del boxeador en particular, a una despiadada corta duración.

7.3 En oposición al tránsito, que podría juzgarse desde un punto de vista moral y por lo tanto equívoco, la pintura de Eakins viene a ser una reflexión sobre la eternidad del instante, que la mirada del pintor captura con la misma probidad de la lente del nuevo arte fotográfico.

8. En un cuento de boxeadores ("Los asesinos"), Hemingway imagina a dos sicarios que se presentan en un merendero con el vago propósito de emboscar a un boxeador que ha faltado a su palabra. Amordazan al cocinero y al mesero y encañonan al dependiente del restaurante. Después de unas horas de infructuosa espera, los asesinos se marchan. El mesero, libre de su mordaza, decide dar aviso al boxeador, que se hospeda en una pensión no lejos del restaurante. Lo encuentra vestido de traje, chaleco y corbata, recostado sobre la cama de su habitación. Lleva todo el día acostado, esperando. No hay nada que pueda hacer para revertir su destino y esto el boxeador lo sabe mejor que nadie. Ahí termina el cuento. No es de lo mejor de Hemingway y, sin embargo, en él se nos ofrece una imagen elocuente de un combate resuelto de antemano. Toda forma de combate, de hecho, parece resuelta de antemano. Una voluntad inasible, que ha quedado fuera de nuestro marco de referencia, es la responsable de inclinar caprichosamente la balanza del lado de la sombra y de la noche.

9. El boxeador, junto con el carnicero y el carterista, se antoja como uno de los productos más genuinos de la entraña decadente y pútrida de las ciudades modernas. Nace y crece en los barrios más sórdidos de la metrópoli; se entrena en madrigueras malolientes, para recalar por las noches en esos tugurios gemebundos donde se concertan las peleas. Los vestidores huelen a herrumbre y saliva, añejada por décadas. La ropa, los vendajes y las grasas que se untan al cuerpo para engañar la hondura del guante contrario, acrecientan la sensación de sudor gélido y desasosiego que anquilosa los músculos del peleador antes de subir al cuadrilátero. Pero Eakins no tiene interés en retratar la tensión nerviosa que antecede a la pelea. Su interés tiene que ver con una sociología y una historia puntuales.

9.1. En La clínica del doctor Gross, los cirujanos llevan traje y corbata; en cambio, en La clínica del doctor Agnew, el cirujano, el anestesiólogo y el médico asistente van vestidos de blanco, como lo prescribían las nuevas reglas de la asepsia que comenzaban a entrar en vigor en esos años. En Entre rounds, el peleador lleva un calzón blanco como única prenda para cubrirle el cuerpo; faltaban décadas para que comenzaran a usarse los calzones largos y los protectores de las zonas blandas y la boca. Asimismo, sus guantes son más pequeños y menos acolchonados que los actuales, y sus botas son apenas lo suficientemente espesas para no resbalar arriba del cuadrilátero con el sudor y la sangre derramada. Un gendarme vigila la escena. Dos carteles de vaudeville que cuelgan del borde de la tribuna más alta nos recuerdan su carácter eminentemente teatral.

9.2. Esta mise en scène, que de otra manera resultaría simplemente banal o anecdótica, enfrenta al hombre con su propio destino. Sin embargo, a Eakins no le interesa tanto la dimensión dramática de los personajes que está retratando, sino su dimensión anatómico plástica y, en todo caso, el eros que se desprende de la lucha de los cuerpos. Whitman, pastor de la democracia americana, contemporáneo y admirador de la pintura de Eakins, había cantado la gracia y la reciedumbre de los cuerpos y los había elevado a la condición de pilares de un espíritu nacional no sólo nuevo, sino dispuesto a asumir la condición protagónica que por destino le correspondía:

Acepto la Realidad y no me atrevo a juzgarla,

Lo material la invade de principio a fin.

¡Viva la ciencia positiva! ¡Vivan las demostraciones exactas!

[Traducción de Ana Rosa González Matute.]

La representación de las escenas del mundo depende, pues, de una “ciencia positiva”; éstas son una “demostración exacta” y por lo tanto también una encarnación, en el sentido verbal y voluptuoso del término. Debe exponerse la entraña, las vísceras del mundo para que los demás no sólo vean sino crean, como si se tratara de las paredes de un envoltorio que hay que volver de adentro

hacia afuera para que conste como evidencia de lo más alto y lo más bajo. La carne será, a fin de cuentas, lo que se manifieste. El poema, la pintura, deben volverse mundanos, parabienes de un presente inconmovible y transitorio. Ni Eakins ni Whitman rechazan el cuerpo; por el contrario, lo santifican y veneran de la única manera que pueden hacerlo: representándolo. Al descender a los ámbitos aparentemente menos líricos del mundo, como lo sería esta arena de box, Eakins afirmaba que la carne del mundo se manifestaba gracias a un juego metropolitano de luces y sombras. La misma composición del cuadro avanza por círculos concéntricos, como los anillos de un infierno por el que fuera indispensable descender. Las tribunas en sus diferentes estamentos son los brazos de una espiral centrífuga, que se angosta en su propio fuego y simula la quietud muda del instante. Sin embargo, a diferencia de Whitman, para quien todo cabe en el universo del poema, no todo tiene cabida en el universo de esta tela. Sólo podemos ver a un contendiente solitario. ¿Esto se debe a que el combate en sí no es lo que importa, sino la realidad autoimpuesta que gira en torno del escriba en la forma de un barullo incomprensible y aplastante? ¿Quién pelea en realidad, el pugilista o el escriba? ¿Quién imagina esta escena? El pintor, el pugilista y el escriba constituyen el verdadero eje en torno al cual vibra este cuadro en su inmanencia, anulando inclusive la figura anónima del espectador supremo. (Dios tampoco existe en este cuadro.)

Eakins ha preferido los colores de las grasas, los aceites y su brillo consecuente sobre el cuerpo para representar esa vorágine de sombras, alumbrada en un interior muy parecido a un anfiteatro donde se agitan las pasiones. En la tribuna circulan las apuestas y las especulaciones, y no es el azar propiamente dicho lo que interviene en las reglas de este espectáculo. Es el hombre al que Eakins ha querido entronizar en su banquillo, apabullado, presa de la misma incertidumbre que agita la tribuna.

10. En ésta, y en pinturas anteriores de Eakins, aparece un testigo: un personaje que toma apuntes desde una posición de privilegio. A diferencia de esta suerte de testigo o escriba, el doctor Gross y el doctor Agnew sostienen un bisturí en sendas manos, instrumento que delata no sólo la dignidad de su profesión sino el propósito general de estas pinturas: hacer un corte longitudinal sobre la realidad para dejar que la carne aflore en cuanto tal. (No serían pocos los puntos de contacto que podríamos establecer entre las realidades de la carne y del espíritu, las cuales colindan y por momentos se confunden en una masa

total, acelerada y turbia.)

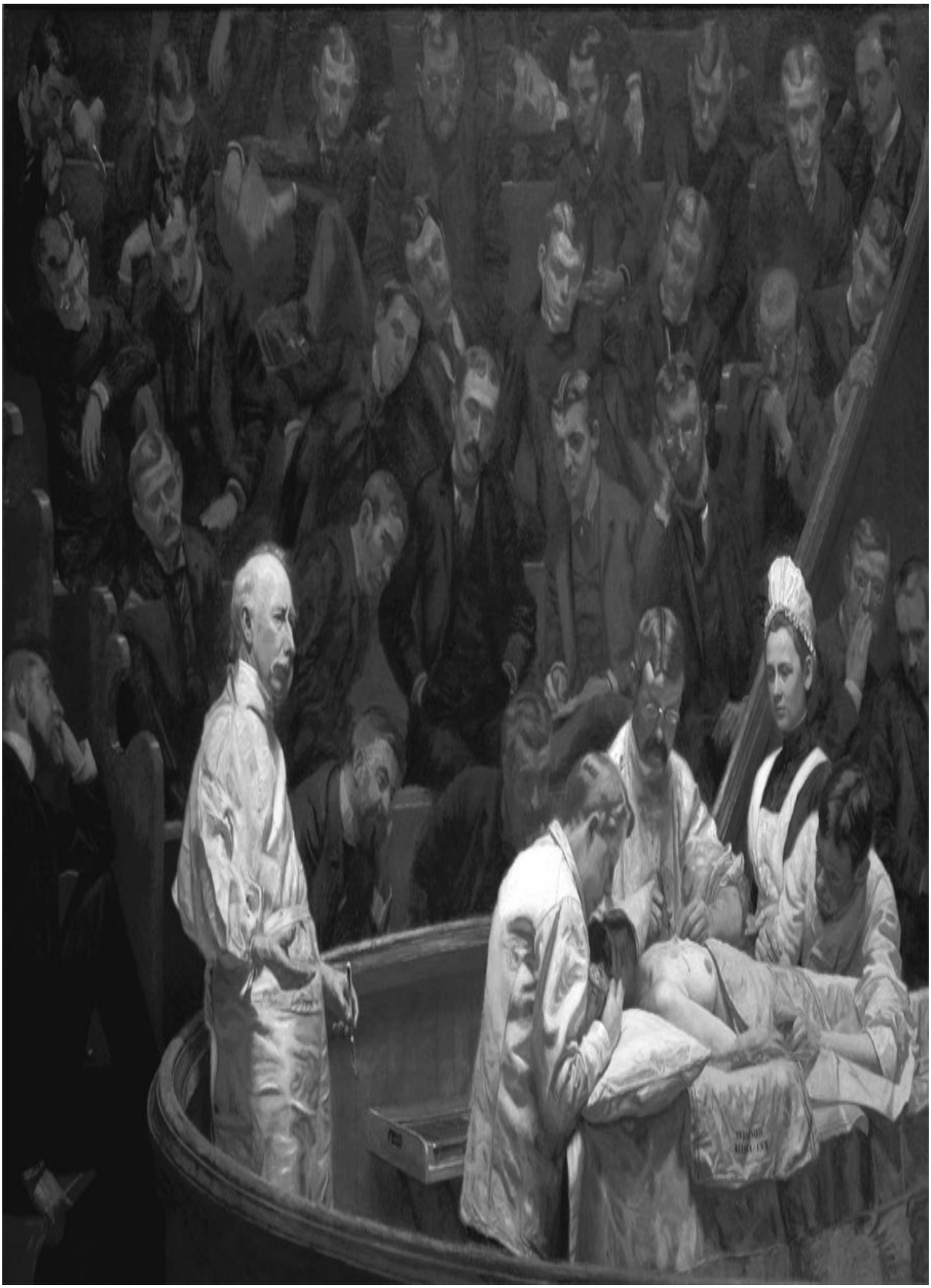
En Entre rounds, Eakins estaría poniendo a prueba este mismo procedimiento, operando ya no longitudinal sino transversalmente: la fruta del cuerpo social se abre para dejar al descubierto sus entrañas.

El interior que Eakins está representando es un interior sagrado, donde la carne es el equivalente exacto del espíritu. La paleta dominante en este cuadro (ocres y marrones que contrastan con los azules y los grises) es un fiel reflejo de esta voluntad de hacer que las cosas encarnen, en el mismo sentido en que el espíritu encarna en la figura lujuriante del verbo.

11. En Heliópolis, de Junger, Lucius, comandante de una embarcación, mantiene un diálogo enigmático con un consejero de minas. "Bien, comandante", dice. "Veo que no ha soñado. Volviendo a la presencia de un cuerpo extraño, podría decirse que la materia es comparable a un fruto cerrado, cuya belleza interna no puede contemplarse si algo exterior no lo corta como un cuchillo…" A lo que el comandante replica: "Si le he comprendido bien, señor consejero de minas, la belleza ¿sería siempre el resultado de una herida?" "Podría decirse así, porque la belleza no se da en lo absoluto. Habría, pues, que adentrarse en la metafísica del sufrimiento."

Ajeno por completo al espíritu germano de Junger, Eakins se abstiene de elaborar una "metafísica del sufrimiento", y se queda con ese aspecto sagrado, tenso en relación con el aspecto profano y científico que supone la incisión del bisturí en el cuerpo de un paciente, frente a la mirada atónita de una comunidad de estudiantes que abarrota la tribuna de un anfiteatro universitario.

12. En el tiempo, que corre paralelo al tiempo de la plástica, la mirada realista de Edward Hopper se sitúa un paso adelante de la mirada de Eakins. Ahí donde Eakins pinta a un boxeador en su esquina, aconsejado por su mánager y mimado por un second, Hopper pinta a una vedette semidesnuda que se pasea en derredor de un cuadrilátero, mostrando una pancarta con el número del round siguiente. Eakins apunta a la soledad del individuo cuando Hopper muestra al individuo solo, en posesión de toda su miseria.



Thomas Eakins, La clínica del doctor Agnew, 1889, óleo sobre tela, 214 × 300 cm, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

13. Eakins pinta la relación de la parte con el todo. Sin anular ni defenestrar. Cuando mucho, él relativiza. En el mundo positivo exteriorizado por Whitman en sus poemas, se impone el cuerpo como razón poética del todo. El cuerpo social en ebullición, sujeto a un panorama de pasiones que corrompen o destruyen. Pero el hombre es el hombre —es decir, cuerpo objetivo, visible, indivisible, único, y ésta es la única realidad a la que Eakins parece asirse, descartando la noción de un arte por el arte— un arte puro y en consecuencia un arte disociado del cuerpo, tanto individual como social. En todo momento, Eakins parece tener en cuenta la presencia de un público y la forma en que éste podría reaccionar frente a la calidad de su pintura. El mundo es ese gran espejo comprensivo, la tribuna donde la retina del pintor se mira.

14. Crónica de un azar intervenido podría rezar el subtítulo de este cuadro magistral de Thomas Eakins, que retrata el intervalo entre un episodio y otro de una pelea de box, tan similar a una derrota.

Los jugadores de ajedrez

It was our friend’s eye that chiefly told his story; an eye in which innocence and experience were singularly blended.

HENRY JAMES, The American, 1877

En 1876, Thomas Eakins pinta un salón escarlata de su natal Filadelfia, donde dos hombres de la alta burguesía juegan una partida de ajedrez, mientras un tercero, de pie, atestigua la escena. De pocos pintores, como de Eakins, y de pocos cuadros podemos saber tan minuciosamente los datos que atañen a la biografía de la obra. En éste, las tres personas que posaron para la pintura son el padre de Eakins, de pie, de nombre Benjamin Eakins y, de izquierda a derecha, Bertrand Gardel, maestro de francés, y George W. Holmes, pintor y profesor de arte. En realidad, el salón donde ocurre la escena es la sala de visitas de la familia Eakins, que se encontraba en el número 1729 de la calle Mount Vernon, en Filadelfia.

Benjamin Eakins, maestro calígrafo de profesión, era hijo de inmigrantes irlandeses que llegaron a América para dedicarse al negocio de los textiles —el padre de Benjamin, Alexander Eakins, era tejedor—. En 1843, Benjamin se casó con la hija de un zapatero cuáquero, Caroline Cowperthwait; y catorce años después, en 1857, la familia Eakins se mudó a la casa de Mount Vernon, que en adelante se convirtió en el solar de la familia.

Como la mayoría de los interiores retratados por Eakins, Los jugadores de ajedrez es una pintura erudita. Eakins sabe prácticamente todo lo que es posible saber acerca de las personas que informan su cuadro. Muchas veces, a lo largo de los diecinueve años que van de 1857 a 1876, habrá visto a los amigos de su padre reunirse en este salón para tomar jerez y matar el tiempo con una conversación o un juego de mesa. Por su forma de vestir y de comportarse, por la gesticulación de sus manos y el juego de sus pies bajo la cubierta de la mesa, por la suntuosidad misma del salón donde se lleva a cabo esta escena, los

personajes de Eakins son el retrato de una Norteamérica que remarca los paralelos ingleses de sus mores. El cuadro —una escena familiar que trasciende los límites de un cuadro de costumbres— estaría planteando esa dualidad, que sigue dividiendo a los norteamericanos respecto de sus pares en la Isla: dos formas de vida distintas con un mismo origen filosófico y moral se confrontaron a lo largo del siglo XIX, acentuando diferencias y similitudes y dejando al descubierto un territorio para el distanciamiento y la reconciliación. De distancia y reconciliación, discriminación y venganza, tratan precisamente las primeras novelas de Henry James, quien estaba escribiendo sobre estos temas al mismo tiempo que Eakins estaba pintando sus testimonios sobre la vida en los Estados Unidos.

El conocimiento de Eakins es, por tanto, un conocimiento exacto y verdadero, y sólo en ese sentido es posible hablar de realismo en su pintura. Un realismo anterior al nacimiento de las vanguardias en Europa, y un realismo excéntrico respecto de los modos de pintar en el Occidente de su tiempo. Eakins estaría más próximo a la pintura de Degas que a la pintura de Manet, sin que se parezca a ninguno de estos dos artistas.

Su mirada es conservadora y profunda, sin que exista paradoja en la confrontación de estos dos términos. No quiere subvertir las formas ni explicar un trasplante de usos y costumbres: no es un pintor revolucionario ni tampoco un historiador seducido por el valor de los detalles. Su enfoque es prácticamente fotográfico, aunque va más allá de la superficie, exaltándola. No obstante la pérdida de la inocencia que supone la práctica de un realismo como el suyo, Eakins es un pintor que no ha dejado de creer, porque el problema que en realidad está planteándose aquí es el de la fijeza y la encarnación de las ideas en la voluntad quieta de los personajes que sirven de modelo a sus obras.

Aunque en esencia parezca suntuoso y saturado debido a la atmósfera intensificada del rojo, el salón de la familia Eakins está amueblado con sobriedad. Mesas, sillas, dos vasos para el whisky, copas, una botella y una licorera para el sherry; un reloj de pared en la repisa de la chimenea que preside, con señorío, la habitación; un globo terráqueo (sucedáneo de los mapa- mundi de antaño), una pintura y una pipa, todo dibujado con gran precisión y claridad (vean los reflejos de la luz de las lámparas, cómo se concentran sobre la superficie de los vasos y las copas, definiendo la sensualidad de sus contornos). El color negro del tapiz de las sillas y de los trajes de los tres personajes se armoniza con el pelo negro del gato que se encuentra en el extremo inferior

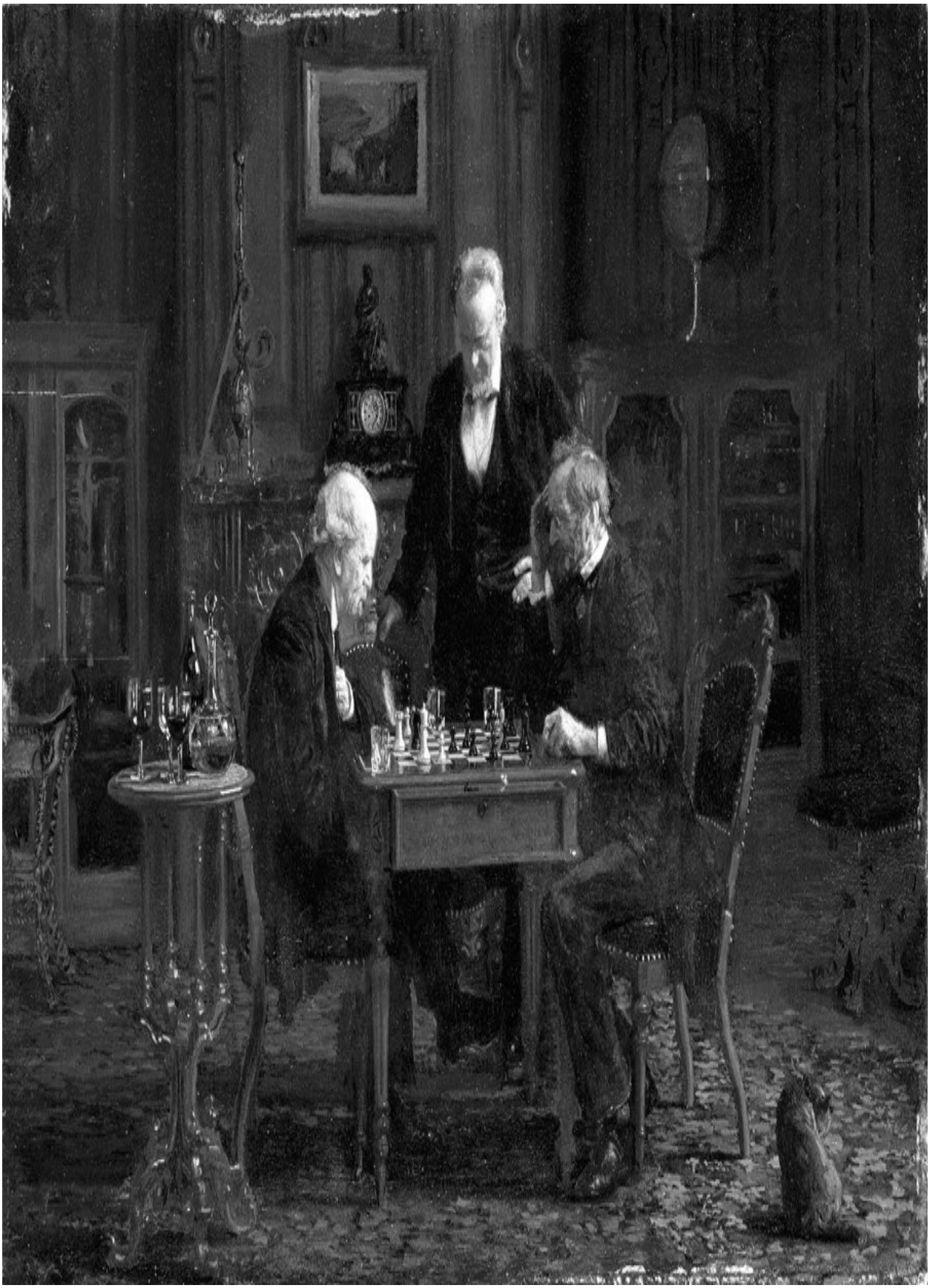
derecho, relamiéndose. Esta armonía habla de un interior acogedor y sensual, donde lo que prima es la calidez del negro contrastado con el púrpura de la alfombra, que simula el mismo color de la tierra, teñido de anaranjado y rojo por las hojas que han caído en el otoño.

Para sorpresa nuestra, en esta habitación no hay libros. Si este mismo interior hubiese sido representado por Borges o por Poe, el énfasis hubiera recaído en los lomos de los libros, acomodados en libreros o dispersos, al azar, sobre un escritorio. Cuando mucho, los libros se encuentran insinuados, en esta pintura de Eakins, en el interior de las vitrinas, que son testigos mudos de la batalla que se está librando en el centro de este escenario. El profesor de francés y el profesor de arte juegan al juego de la guerra de la manera más civilizada posible, es decir, ensayando una estrategia. El señor Eakins hace las veces de juez y de testigo —leitmotiv, este último, de otras pinturas emblemáticas de su hijo, donde la carne juega un papel preponderante—.

El ajedrez es el pasatiempo por antonomasia de la clase media ilustrada. Eakins lo ha escogido como tema para una de sus pinturas tal vez porque se sintió seducido por el carácter de los dos amigos de su padre, el profesor de francés y el profesor de arte; pero también porque estaba pensando en términos de una dualidad. En este cuadro, la tradición se confunde con la novedad de maneras harto sutiles para generar un nuevo fermento, hecho de afirmaciones categóricas e individuales. Puede que el vestido, la actitud y las costumbres del estrato burgués norteamericano al que pertenecían Eakins y su familia fuesen en todo punto similares a los de los ingleses victorianos de la segunda mitad del siglo XIX, pero también es igualmente cierto que había algo distinto en su forma de encarar los hechos. El padre de Eakins, pese a los modestos orígenes de su familia, era un hombre liberal confiado a los poderes de su propia capacidad de juicio y razonamiento. La confianza con que sus manos se apoyan en el respaldo de la silla y en la cintura de su cuerpo son una revelación de este compromiso con la sangre y el espíritu —el juego de la luz, en el centro, iluminando las cabezas de estos hombres, quienes, no obstante el paso del tiempo, no han perdido ni en apostura ni en decisión, ni en cierta fortaleza y lozanía—. Al rendirle un homenaje a su padre, Eakins también le está rindiendo un homenaje a esa nueva tradición norteamericana, que consiste en darle libertad a las voliciones de los hijos para que éstos acometan su propio destino.

El ajedrez no es solamente una forma de entretenimiento que reproduce los mecanismos de la guerra; también es una diversión que trata del conocimiento y

del papel que desempeña la estrategia en la rendición de un adversario. Hemos dicho que son tres los hombres que aparecen en este cuadro, que los tres están vestidos de negro y que forman parte de un ámbito cerrado. Sin embargo, la figura geométrica que predomina en la composición de la pintura de Eakins no es tanto el círculo como el triángulo. Los tres amigos, dos sentados y uno de pie, constituyen una pirámide en torno a la cual se organizan las demás figuras de la pintura, todas ellas inertes, con excepción del gato. ¿En qué medida cabe preguntarse si éste no será un cuadro sobre el papel que han desempeñado las sociedades secretas de conocimiento en la fundación y la consolidación de un país y de un Estado? Los exploradores y los colonos que vinieron a América en los siglos XVI y XVII no sólo aportaron al nuevo continente sus usos y costumbres, sino también los símbolos de los que se servían para el desciframiento del mundo. Trajeron consigo un conflicto, pero también las herramientas para dirimirlo. Conceptos como el de liturgia e iniciación laicas son imprescindibles para comprender estos periodos históricos, de los cuales seguimos siendo deudores.[1]



Thomas Eakins, Los jugadores de ajedrez, 1876, óleo sobre madera, 29.8 × 42.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En este sentido podría afirmarse que el cuadro de Eakins involucra una parábola sobre el mundo y las formas de gobernarlo, tal y como se estaba debatiendo en esos años, ya alejados en el tiempo de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos y de su referente inmediato, la Revolución francesa. (La democracia era un fenómeno preferentemente masculino, en la visión de Eakins, Melville y Whitman. Y en este cuadro, son tres los hombres que aparecen en escena, sin contar la presencia enigmática del gato.) Así como la sombra prima tanto de un lado como de otro, debido a la iluminación de las lámparas que colman el centro del cuadro, así la liberalidad se conjuga con la prosperidad y el conservadurismo de los norteamericanos de la segunda mitad del siglo XIX. Y la inocencia se mezcla al papel fundamental de la experiencia.

De la forma más evidente posible, es decir, sin modificar la serie de símbolos que informa la escena, Eakins toca el tema de una sociedad que está integrándose en medio de un conflicto.

[1] Estas sociedades no se limitaban a la existencia de las logias masónicas sino que comprendían a grupos de intelectuales, artistas o letrados que se reunían en salones caseros o privados para hacer tertulia. Estos grupos se regían por códigos de entrada y tenían, entre otros motivos para reunirse, una clara conciencia de la dimensión política de los trabajos del espíritu. Los jugadores de ajedrez no es el único cuadro de Eakins donde se insinúa la presencia de estos grupos. Véanse también las clínicas del doctor Gross (1875) y del doctor Agnew (1889).

Los jugadores de cartas

Quizá la sensación de irrealidad, de desconexión, viene simplemente de la costumbre diaria, transformada en crónica, del té de menta y tilo.

PETER HANDKE, El peso del mundo

Catorce años después de que Thomas Eakins terminara de pintar su cuadro sobre dos jugadores de ajedrez, Cézanne comienza una serie de pinturas, de tema afín, sobre jugadores de cartas.

En el cuadro del Musée d'Orsay, el más emblemático de los cinco que pintó Cézanne, dos hombres sentados, vistos de perfil, juegan a los naipes. Entre el ajedrez y las cartas, sin embargo, existen diferencias sustantivas: el ajedrez responde a las demandas del cálculo y la estrategia; en cambio, el juego de cartas se acoge a los imperativos del azar y la malicia.

El cuadro de Cézanne comporta una sublimación del espacio que en el cuadro de Eakins se vuelve enunciado e historia. En la visión de Cézanne, lo importante es la elección de los colores y su disposición armónica en cuanto masas sobre la superficie de la tela. La suntuosidad con la que Eakins pintó la escena de sus jugadores de ajedrez, en Cézanne se transforma en una aspiración a lo simple y lo rotundo. Los jugadores de Cézanne, lejos de parecer personajes históricos, son dos hombres comunes y corrientes, distintos entre sí porque uno, el del sombrero de copa y la pipa colgando bajo el bigote, es mayor que el joven ensimismado y de rostro apacible que baraja su juego con un hieratismo mudo. Son dos obreros quizás, cuya vestimenta no traiciona ninguna debilidad en su carácter, pero tampoco ningún tipo de ambición en la vida. En el fondo, se trata de dos hombres que han recibido el tratamiento pictórico de efigies.

Son pocos los elementos de que consta el cuadro: una botella de vino se yergue sobre el mantel anaranjado de la mesa de madera, acentuando el hieratismo de los jugadores. La voluntad con que la botella se pronuncia parece un eco —un

paralelo estricto— del filo del respaldo que soporta el peso y el volumen del hombre de la pipa. La pintura misma está construida con base en líneas verticales y horizontales: las patas de la mesa, el respaldo de la silla, la botella de vino, la madera apenas insinuada al fondo y que recubre el muro del establecimiento donde estos dos hombres juegan a las cartas; el marco de la ventana a través del cual se vislumbra un paisaje, sugerido por manchas de colores blanco, azul y negro; los brazos de los jugadores, la pipa en diagonal. El cuadro es entonces una red de líneas horizontales y verticales, interrumpida apenas por el volumen corporal y expresivo de dos figuras sentadas a una mesa. El juego de lo inanimado (los objetos) y lo animado (los dos jugadores de cartas) parece parte sustancial de la semántica del cuadro.

El hombre de la pipa tiene la espalda erguida (se le forma una joroba, que más bien parece un puente entre el cuello y el respaldo de la silla), y su rostro ajado carece de la audacia de quien quisiera ganar una partida a toda costa. El joven tiene la espalda ligeramente echada hacia delante, y parece jugar como parte de un hábito propio de una ciudad de provincia: matar el tiempo. Ambas figuras están volcadas hacia su propio juego. Podría decirse que, pese a compartir un mismo espacio, ambos están volcados hacia sí mismos. El hieratismo y la mudez de ambos cancela cualquier anécdota que pudiera desprenderse de la contemplación del cuadro. No hay diálogo, en el mismo sentido en el que tampoco hay narrativa. Pese a que Cézanne trabaja con la perspectiva y coloca la botella en el punto de fuga del cuadro, las figuras tienden a fusionarse con el todo: el sombrero de copa del viejo se recorta contra el paisaje del fondo; un paisaje que su vez se fusiona con la pared de la tienda donde estos dos hombres juegan a las cartas. Todo se confunde con todo, al mismo tiempo que todo posee la distinción necesaria para hacernos pensar en la representación de una escena que tiene lugar en un pueblo del Midi francés.

¿Pero qué fue lo que llamó tan poderosamente la atención de Cézanne respecto al juego de cartas, y que lo llevó pintar cinco telas con este tema? Es difícil saberlo; sin embargo, hacia las fechas en que Cézanne estaba pintando estos cuadros (1890-1895), Stéphane Mallarmé estaba preparando la publicación de la primera y única edición, en vida del poeta, de Un golpe de dados. Éste se publicó por primera vez en la revista Cosmopolis, en 1897, en una versión diferente de la que conocemos ahora. Lo significativo, sin embargo, no se encuentra en las fechas ni en las diferentes versiones del poema, sino en el hecho de que Mallarmé, al igual que Cézanne, estuviera tratando casi al mismo tiempo el tema del azar y el accidente.

En Mallarmé, el azar es el detonante que propicia el devenir del poema. El enunciado que da título al poema va separándose de sí mismo, partícula a partícula, y va formándose en abanico a lo largo y a lo ancho del espacio que establece la duración del poema: “UN GOLPE DE DADOS NO ABOLIRÁ EL AZAR”. Si bien el destino es fijo, el azar o lo imprevisto no puede eliminarse de la composición del poema. No parece haber contradicción entre una realidad y otra. La razón universal en torno de la cual gravitan todos los poemas —el lenguaje— está fisurada, y el momento en que estas grietas pueden manifestarse y contaminar la producción del poema es imponderable. La ultima ratio del poema se encontraría, por tanto, en sus fallas, antes que en la cualidad pulida o espejeante de sus perfecciones.

En el cuadro de Cézanne es mucho más difícil establecer la pertinencia del azar o el accidente. Si bien sus cuadros no están acabados, en el sentido clásico del término, y rehúyen a toda costa el retoque y la depuración, la pincelada es en ellos lo suficientemente enérgica como para cancelar cualquier atisbo de duda o perplejidad durante la ejecución de los mismos.

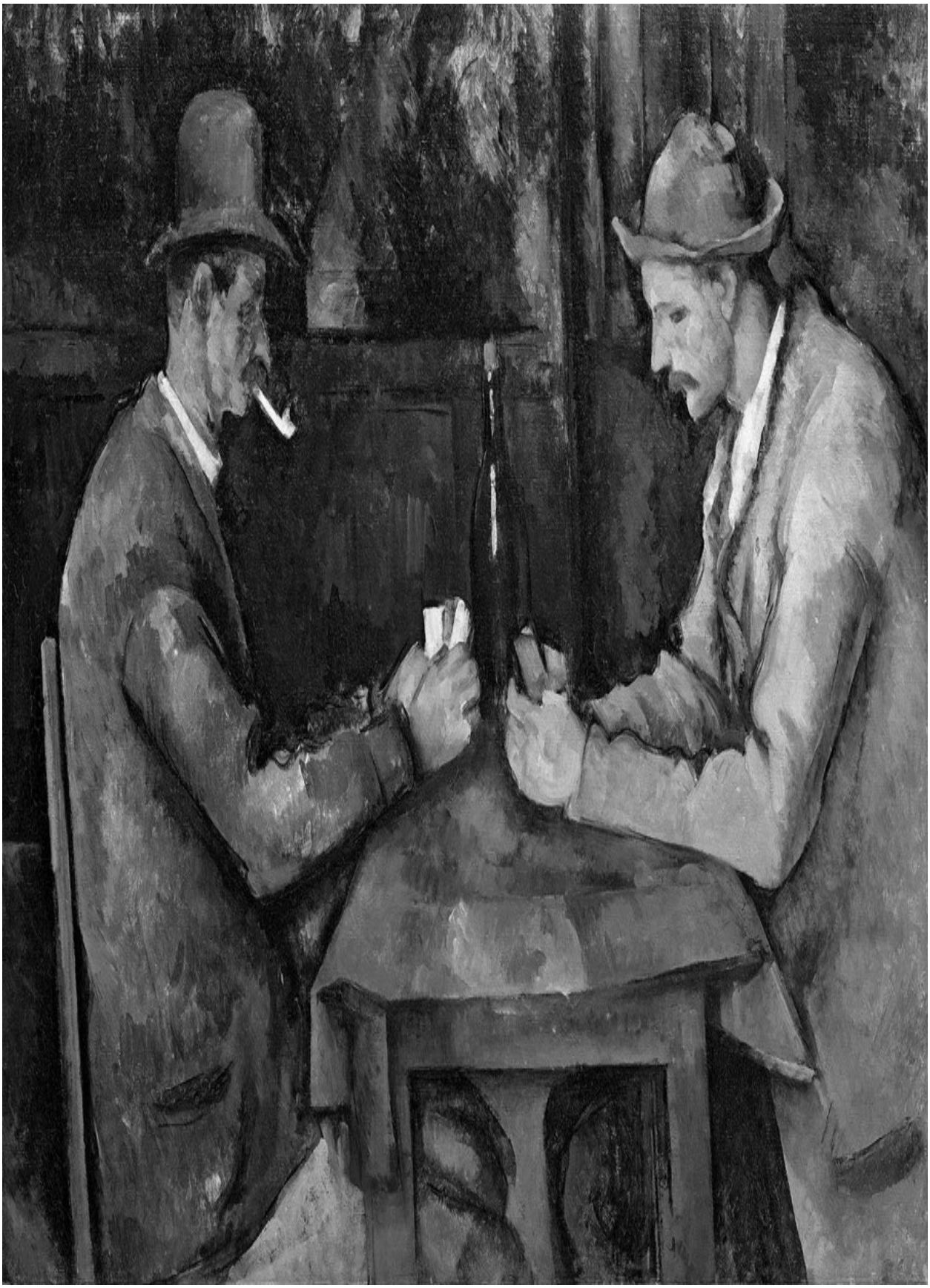
Los valores de los cuadros de Cézanne son todos ellos afirmativos y, aunque haya cabida para el error y lo imprevisto, la pintura termina imponiéndose mediante la sola certeza de que la pintura sabe lo que hace y hacia donde se dirige. La pintura es, por encima de las veleidades de la mirada y de los valores subjetivos que pudieran atribuírsele en un a priori.

No obstante los hombres juegan a las cartas. Dada su condición, estos dos hombres no parecen preocupados por su porvenir —se encuentran, en un sentido literal, sustraídos del tiempo—. Puede que el viejo sepa que va a morir y que al joven tampoco se le escape que va a morir como el viejo; uno es reflejo del otro. “Como te ves me vi, y como me veo te verás”, dice el dicho. Probablemente por eso ambos juegan a las cartas y dejan que el tiempo fluya despreocupadamente. Su destino es un valor fijo, que no admite alteración de ninguna especie.

Cézanne ha puesto la mirada en estos dos señores que juegan a las cartas en una pequeña ciudad de provincia, y se ha sentido conmovido por lo que ello implica. El destino lo ha llevado hasta allí, y se ha convencido de que vale la pena pintar una escena sosa que se produce todos los días, a una misma hora y en un mismo lugar. ¿Será que la repetición, como dice Peter Handke, vuelve las cosas extrañas? Como en el caso de la montaña Sainte-Victoire o los paisajes de L’ Estaque, Cézanne se ha sentido conmovido por algo que sólo a él le incumbe. Y

al llevarlo a la tela lo ha transfigurado y ha obrado el milagro de la congelación de una escena en un espacio-tiempo (el de la pintura) ajeno al espacio-tiempo de la historia.

Dos hombres ordinarios se convierten en efigies que nos incomodan con su indiferencia. Ambos formulan, o constituyen en sí mismos, una interrogación existencial, humana. Si bien son sumisos a su condición y destino, hay una dignidad secreta en la soledad espejeante de sus cuerpos, distanciados entre sí por el carácter afirmativo y limítrofe de una botella de vino.



Paul Cézanne, Los jugadores de cartas, 1890-1895, óleo sobre tela, 47.5 × 57m, Musée d'Orsay, París.

Café de noche

…y sin embargo sólo pintando me he dado cuenta de cuánta claridad había aún en esta oscuridad.

VINCENT VAN GOGH, abril de 1882

En 1957 Francis Bacon pinta una serie de estudios para un retrato de Vincent van Gogh. En el más logrado (Estudio para un retrato de Van Gogh II), una sombra recorre un sendero de colores violentos, típicamente baconianos y, por qué no, típicamente vangoghianos: verde, amarillo, rojo, blanco, negro, marrón, revueltos o embarrados en la tela para dar la sensación de movimiento. La sombra de Van Gogh lleva sombrero de paja y, detrás de la espalda, sus bártulos de trabajo. Al fondo se aprecian unos árboles sin hojas y, más al fondo, un molino. El molino se recorta contra un cielo azul y la campiña se resuelve en franjas de rojo, verde y amarillo. Como en el sueño de Akira Kurosawa, Van Gogh camina por una de sus pinturas y se encuentra inmerso, por decirlo así, en su delirio técnico. Que Van Gogh camine en el interior de sí mismo y, por tanto, entre los pliegues de su pintura es una conclusión a la que podemos llegar si reparamos en el triángulo formado en el extremo inferior izquierdo de la pintura de Bacon. ¿Dónde terminan las percepciones del sujeto y dónde comienza lo real objetivo?; ¿dónde termina Van Gogh y dónde empiezo yo? son preguntas implícitas en la obra de Bacon, deudor en este sentido de las incursiones de Van Gogh en la naturaleza del color y de la forma.

Para Van Gogh, el color y la forma eran la naturaleza. Ni siquiera sus manifestaciones, sino la irradiación de la naturaleza en sí.

En su cuadro Café nocturno su sombrero de paja, que en otras pinturas se disfraza del sol que ilumina un campo de trigo, aquí se metamorfosea en el anverso incandescente del toldo que resguarda la terraza del café. La fachada y el interior parecen arder en una alucinación de anaranjado y amarillo. A diferencia de otros cuadros de Van Gogh sobre el paisaje de la región francesa

del Midi, en éste los personajes se distinguen del fondo contra el que se recortan sus figuras, al grado de la caracterización. Podemos escuchar las conversaciones de las personas que toman una copa en la terraza del café o el silencio de quienes se encuentran solos; así como el andar acompasado de una familia que se aleja y se pierde a la distancia, en la oscuridad de la calle. Pinceladas graciosas de azul y de naranja simulan una profusión de adoquines: son un eco de la noche y de la iluminación incandescente del café. La luz lo contamina todo e intensifica las sensaciones del artista, que teme perderse en cualquiera de estas dos instancias (azul o anaranjado). “En mi cuadro Café nocturno he tratado de expresar que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes”, le había escrito Van Gogh a su hermano Theo, desde Arles, su lugar de residencia, el 8 de septiembre de 1888. Tenía razón: quienquiera que haya pasado la noche en una cantina, bebiendo con amigos, puede dar cuenta de esta pérdida gradual del dominio de uno sobre sí mismo. A una hora temprana, cuando la noche no ha terminado de apoderarse de las almas, todavía es posible despedirse y evitar, con esta restricción, la pérdida definitiva del rumbo.

Si la luz del sol, en la mañana o al mediodía, es un campo de trigo o un girasol (el trabajo, el bienestar, la lucidez y la armonía), la incandescencia de las lámparas nocturnas es un equivalente de la pesadilla y la disolución. La doble cara del demonio solar, generoso en el día y punitivo durante la noche. Siempre que pinta un paisaje, ya sea urbano o rural, Van Gogh está ofreciendo una impronta de sí mismo. Su pintura introspectiva se vuelca hacia el mundo exterior con la fuerza de un instrumento de labranza. Van Gogh, como quería Bacon, es en efecto una sombra tocada de un sombrero de paja, que lleva a cuestas un caballete en ese paseo infatigable por el interior de sí mismo.

Su Café nocturno es un ensayo sobre la iluminación de Arles y su contraste con el cielo nocturno; pero sobre todo es un ensayo sobre la liberación de la libido. Van Gogh asociaba la perdición y la locura con la liberación de los instintos sexuales, que procuró reprimir a lo largo del periodo de su vida que dedicó a la pintura. Su creatividad era inversamente proporcional a su capacidad de reprimir sus instintos. La iluminación que se desprende de las lámparas del café se desprende en realidad de las pasiones, que perturban el interior de Van Gogh. Aquí, transitamos la línea delgada que separa una percepción finísima de la realidad de la locura y el delirio. La tarima del café está perfectamente bien delimitada del piso, que ve incrementarse el empedrado conforme la mirada avanza hacia el punto de fuga del cuadro. ¿Van Gogh quería aumentar la sensación de piso, en oposición al vértigo que le inspiraba la sola presencia del

café? El blanco es un atenuante y el negro un sinónimo de contundencia en medio de la noche. Las tentaciones reverberan en la planta baja de los edificios de este cuadro, y los azules y los verdes que deslavan las paredes convierten la pintura en un ejercicio sinfónico que altera, por partida doble, las percepciones del tacto y el oído.

Porque los cuadros de Van Gogh pueden oírse. Una ligera brisa agita la copa de un abeto y se filtra entre los resquicios de las ventanas de madera, que abren el interior de las casas a la quietud sibilante de la noche.

Vincent van Gogh, Terrasse du café le soir, Place du forum, Arles, 1888, óleo sobre tela, 81 × 65.5 cm, Museo Kröller-Müller, Holanda.

Egon

— LA CONCIENCIA DE SUS MANOS

Entre 1910 y 1912 Egon Schiele pinta una serie de autorretratos y retratos lascivos que se convertirán en sello distintivo de su obra y no sólo eso: demarcarán su pensamiento estético y su destino personal con la violencia de un relámpago definitivo y sustancioso. Schiele, que había tenido una sexualidad anómala hasta antes de conocer a la modelo Valerie Neuzil en 1911, comenzó a fantasear en esos autorretratos con la extremada delgadez de su cuerpo. En uno de ellos, Autorretrato de rodillas con las manos levantadas (1910), Schiele se coloca, desnudo, frente a un espejo. Como si fuese un mimo o un cuerpo puramente sentiente, coloca la palma extendida de su mano derecha contra la superficie glacial del espejo. La rodilla derecha está en tierra, mientras que la pierna izquierda se abre en ángulo para dejar al descubierto la espesura pasiva de su sexo. Su cabeza, coronada por una melena abultada y eléctrica, remata el conjunto. Parece un adolescente que ha cerrado los ojos para visualizar mejor las sensaciones que le opone a su rostro anguloso la superficie de cristal líquido del espejo. Schiele vive preso en la cárcel de su cuerpo, y su cuerpo es el vehículo que contiene y expresa, liberándola, esa turbulencia contradictoria.

En Desnudo masculino sentado (1910), Schiele estiliza aún más su figura. Elimina los pies de la composición, estira al máximo sus piernas musculosas y huesudas, coloreadas de rojo, verde y amarillo, y pinta y retoca fielmente los vellos que recubren espinillas, muslos, pubis y axilas; no esconde el sexo ni lo magnifica: lo demuestra, comenzando a marcar a partir de él los puntos nodales de un cuerpo que en el círculo del ombligo, las dos aureolas del pecho y en un ojo sin pupila encuentra la equidistancia de un ritmo vertical y dionisiaco. Los brazos arropan y confunden la composición afilada del rostro, y la melena negra ondea sensualmente hacia atrás, como si se tratara de un espíritu el sujeto que está siendo retratado, más que la figura de carne y hueso del artista. Aunque el cuerpo dice estar “sentado” —la posición de las piernas y el tronco sugieren esa posición—, y precisamente porque ha eliminado de la escena toda pieza de mobiliario que pudiera remitirnos a un entorno determinado, el cuerpo flota en el

fondo blanco del lienzo. Es una presencia sensual y seductora a la vez, memoria de la destrucción y presente quieto, equiparable al mito prometeico de un fuego que se porta en el cuerpo. Schiele, sin embargo, no está tan interesado en la anatomía sino en el papel que el artista juega dentro y fuera de la sociedad a la que de alguna manera pertenece. El ojo vacío, apolítico, parece animado por una fuerza volcánica que se halla en consonancia con el rojo y la circularidad de los pezones, el ombligo y la masa genital que contrapuntea y define el ritmo de todo este conjunto meramente corpóreo, sugiriendo esa condición etérea y desasida de todo mobiliario terrenal que pudiera entorpecer las percepciones del artista.

En 1910, Schiele pinta un cuadro que titula Los autovidentes I, primer panel de un díptico que habría de conocer hasta dos variaciones sucesivas, tituladas de diferente forma. En este óleo sobre tela, de 80 × 79.7 cm, Schiele vuelve al tema del desnudo relativizado por el espejo, pero agrega, como observa el crítico y biógrafo de su obra Wolfgang Georg Fischer, el tema del doble. El mismo Egon que aparece en el Desnudo de rodillas con las manos levantadas reaparece literalmente en este cuadro observando casi la misma posición. Esta vez, sin embargo, ambas rodillas están en el suelo, dibujando mediante el compás de su apertura una pirámide que concluye en el vértice opaco de un sexo apenas disimulado por la densidad de las pinceladas de negro, que hacen pensar, por un lado, en el vello púbico y por el otro en la pasividad de un sexo que se agazapa y confunde con el manto negro que rodea a la masa de los cuerpos. La indefinición genital de este personaje, aunada a sus piernas abiertas en compás, las cuales apuntan veladamente a una tortura o un martirio del que el artista sería víctima propiciatoria en la soledad de su estudio, nos hacen pensar en el carácter andrógino del artista que Schiele desarrollará en cuadros posteriores, donde el tema de especulación de la obra vuelve a ser el yo en relación consigo y con el entorno social y político de su tiempo.

La mano izquierda del desnudo, como en el autorretrato anterior, también está levantada, mostrando el dorso, uniendo meñique y anular, por un lado, y el corazón con el índice por el otro, dejando una abertura en forma de V con tanta tensión y vehemencia que uno no puede pasar por alto la significación del gesto. ¿Schiele se refiere de nuevo a la sexualidad punitiva que lo hace sentirse presa de su propio cuerpo, una sexualidad que irrumpe en estos cuadros como un estallamiento de vísceras y que no permite refutación alguna? Detrás del hombre de cabellos encendidos e hincado aparece otra figura lasciva, mucho más

femenina. Su mano izquierda levantada también señala con los dedos hacia arriba, pero el suyo dista de ser un gesto: las yemas de sus dedos acarician el oído y los cabellos de quien está de hinojos, recibiendo todo el impacto de la mirada del espectador. Esta suerte de conciencia lasciva que confunde el sufrimiento con sus caricias pudiera ser el reflejo duplicado del artista, que se contempla en el momento mismo de estar pintando el cuadro. Emerge de la espalda del artista, en su calidad de modelo-testigo-víctima-supliciado, como si fuera una emanación de él; tiene los labios entreabiertos y la mirada concentrada en el espejo. Su actitud es equivalente a la de dos amantes que se contemplan durante un acto amoroso, viendo de reojo las posturas que asumen sus cuerpos frente a un espejo que cumple con la doble función de reflejarlos y exacerbar más aún sus sentidos. El cuadro adquiere entonces una actualidad pasmosa: se vuelve acto, y los espectadores no pueden reprimir el sentimiento culposo de haberse convertido en los convidados de piedra a una escena perturbadoramente íntima y sensual.

En otro doble retrato, que hace eco de Los autovidentes I y II y de Profetas (Autorretrato doble) de 1911, Schiele vuelve sobre el tema del doble, pero esta vez para rendir homenaje a su amigo y mentor Gustav Klimt. Los eremitas (1912) representa a las figuras de Schiele y Klimt vestidas como dos monjes sacados de una novela de Dostoievski. Sin embargo, a diferencia de los personajes de una novela de Dostoievski, aquí los eremitas distan de comunicar con sus rostros sentimientos piadosos. Colocados uno al lado del otro como si fueran siameses, o como si compartieran al menos el mismo sayal negro, ambos pintores tienen el rostro inclinado ligeramente a la derecha. Su sayal es una pantalla que sugiere la desnudez de sus cuerpos, una desnudez que se sufre debido a los ardores del deseo y que por tanto es necesario ocultar, satanizándola incluso. Schiele ha tomado la decisión de retratar sus figuras fuera del tiempo, arrinconándolas —acorralándolas casi— contra las paredes de un cuarto que podría ser su propio estudio, pero el fondo indiferenciado de verde, amarillo ocre y plata radiante hace pensar en un interior temporal impreciso. ¿Por qué un espacio temporal indefinido? Porque la flor marchita que se encuentra justo abajo, en la única esquina del cuadro, da fe de la carne. Schiele está pensando nuevamente en los cuerpos, en la voluptuosidad suntuosa de lo que no se dice, de lo que se oculta bajo la ropa pero que aflora de manera violenta, íntima y fecunda en su pintura y que contrasta con la austeridad flagrante de la realidad. Klimt, que hace las veces del maestro y del amigo que fue para Schiele desde los

años de su paso por la Academia de Arte de Viena, manifiesta los estragos de un tiempo que no ha sido del todo benévolo con él. Ha perdido el pelo, su barba peina canas y una serie de arrugas horizontales surcan su frente. Pero no es éste el rasgo más significativo de todo el conjunto, sino las cuencas de sus ojos desprovistas de globos oculares. ¿El pintor es ciego porque es el único que verdaderamente ve lo que se oculta detrás del velo de la realidad? En los dobles autorretratos anteriores de Schiele se hace alusión a esta condición del artista como vidente o profeta, no porque se anticipe a los hechos de un porvenir incierto, sino porque el artista es el único capaz de plantarse frente a las cosas y de expresarlas tal cual, es decir, tal como las percibe con su ojo interior.

Schiele aparece aquí con uno de los rostros más detallados y “realistas” de todos sus autorretratos. Naturalmente más joven que su contraparte, tiene las cejas muy tupidas y los labios encarnados. Sus ojos auscultan con una rabia característica algo que está fuera del cuadro. Su forma de hacerse constar —y de subrayar su carácter de testigo— es tan vehemente que sentimos, sin embargo, que nos está mirando de reojo, apercibido todo el tiempo de nuestra presencia. Posa con la mano derecha dibujando esa misma V que orienta los impulsos de su sexualidad siempre presente, como si se tratara de las manecillas de un reloj que da la hora. Un artista convive con el otro, pese a sus grandes diferencias, a un grado de intimidad tal que uno vuelve a sospechar de los motivos ocultos detrás de la simbiosis. ¿Son simplemente amigos o existe entre ellos una relación platónica que decanta los cuerpos fuera del vaso de la admiración que uno reserva para el otro? No hay que olvidar que los dos artistas son eremitas, y viven por tanto fuera de la mirada protectora y censora de una sociedad apagada e hipócrita.

Schiele se adueña de los motivos y de los sujetos que pinta para volverlos suyos con una vehemencia que no admite ni elucubraciones ni metáforas. La apropiación de su propio personaje también se da en este sentido absolutamente plástico. Uno es el Schiele de las fotografías y otro el Schiele de los autorretratos. Y en el universo de su pintura, Schiele era soberano incuestionable. En consecuencia, la fuerte personalidad del discípulo acaba por imponerse a la presencia de su maestro Gustav Klimt, pero sin anular la convivencia. Son dos pares los que se encuentran lado a lado, sin atreverse ni desear la contaminación de dos estéticas distintas. Cada uno observa a su modo la forma en que su figura se refleja en el espejo.

Antes de conocer a Valerie Neuzil, una muchacha menor de edad que se

convirtió en modelo recurrente y pareja estable de Schiele en 1911, Schiele satisface sus impulsos sexuales con la masturbación. No fue el único artista occidental que hizo de la autosatisfacción uno de los pilares de su estética. Dalí sería otro. Ni Salvador Dalí ni Egon Schiele asumirían este ejercicio de onanismo como una restricción a que los condenaba una timidez o una falta de coraje, que no existía sobre todo en el artista austriaco, sino que sería, en el caso de Schiele, uno de los vértices que completarían el cuadro de sus deseos no expresados en cuanto tales, sino en cuanto ideas de un orbe que iba más allá del deseo y se manifestaba en el paraíso artificial de la pintura. Schiele tendría encuentros esporádicos con hombres y mujeres y pintaría los hermosos desnudos de su hermana Gertie, henchidos de un erotismo tan pugnaz y tan abierto que los críticos y estudiosos de la obra de Schiele han hablado de una relación incestuosa entre ellos.

Pese a su relación estable con Wally, Schiele sigue invitando a posar a su estudio a adolescentes que le permiten cultivar su obsesión por el cuerpo y la sexualidad púber. En Desnudo sobre tela de color (1911), una adolescente aparece recostada sobre una tela de colores rojo, azul, anaranjado, negro y marrón, dispuestos en franjas horizontales. La muchacha no tiene senos, ni vellos en el pubis ni en las axilas, y sus cabellos rubios apenas se asoman tras el marco artificial que ella misma se ha construido con sus brazos. Los labios encarnados, apenas entreabiertos, los ojos narcóticos y la nariz corta se anticipan a la consumación del deseo, un deseo que Schiele se niega a sublimar, aunque sus representaciones sean todavía esclavas de la tradición romántica que idealiza el cuerpo desnudo de la mujer per se.

Dos autorretratos de 1911 abordan de manera explícita el tema de la masturbación. En Autorretrato masturbándose, cubierto con ropajes negros, Schiele aparece anestesiado por el efecto sedante de unas manos que acarician el sexo y la entrepierna de un cuerpo apenas cubierto por una chaqueta negra. Nada, ni siquiera la fuerza testimonial del espejo frente al cual se autorretrata, perturba la entrega del artista a su propio exceso.

Más inquietante todavía resulta la acuarela, con trazos de carboncillo, titulada Eros. Aquí, con mayor detalle y mayor conciencia, Schiele se dibuja cubierto de andrajos en un momento escandaloso. Con los dedos pulgar e índice de la mano izquierda sostiene la base de su pene erecto; los otros dedos de la mano, juntos y

separados a un tiempo del índice, simulan esa V característica de la iconografía de Schiele. El vello púbico se encrespa con realismo y trepa hasta ovillarse en el agujero negro del ombligo. El gabán grisáceo y el color pálido de una carne enferma contrastan de manera ostensible con el rojo anaranjado del glande, al que Schiele apunta con los dedos artríticos de su mano derecha. La curvatura de su abdomen y espalda hace pensar en una persona contrahecha, que se inclina sobre sí misma. Las piernas, una vez más, están abiertas, y el cuerpo descansa sobre un banco que el artista no ha juzgado conveniente especificar más allá de una masa indolente de gris y de negro. El fondo sepia acentúa el cabello corto y las facciones de un rostro deforme y anguloso. Los labios gruesos y la nariz chata concuerdan, sin embargo, con lo redondo y lo brutal de unos ojos que desafían la mirada del espectador, hasta el punto de llegar a aniquilarlo. Cuando vi este cuadro por primera vez en una exposición de autorretratos en el Palacio de Luxemburgo no pude evitar sentirme intimidado. ¿Era yo quien irrumpía en la escena o era el personaje del artista el que en ese momento se entrometía en la intimidad de mi vida, husmeando en sus más oscuros recovecos? Hay un violencia sobrecogedora en este cuadro que recorre la espina dorsal de quien lo mira como una gota de sudor helado. Una gota tan rotunda y tan turbia como una idea. Eros, aquí, no es sinónimo de amor romántico, sino la afirmación vindicativa de la realidad que se oculta tras los velos del impulso vitalista por excelencia. Amor y destrucción se polarizan, cuando la realidad de la imagen es un puño que se incrusta en la parte más blanda de nuestras mejillas, deformándolas.

En sentido estricto, el cuadro de Schiele vendría a ser la contrapartida de El origen del mundo de Courbet, que se realizó entre 1865 y 1866 y se exhibió por primera vez en 1995, ciento treinta años después de haber sido terminado. La historia del cuadro de Courbet pasa por varios compradores, hasta que en 1955 el psicoanalista Jacques Lacan lo adquirió para su esposa.

A la exuberancia frutal y destructiva de esa mínima zanja retratada por Courbert, que Duchamp entendió como el ojal de una cerradura que se abre a otra realidad —idílica, paradójicamente abierta— donde el cuerpo de un ser andrógino está tendido como si se tratara del cuerpo de un delito, Schiele opone el falo descomunal de sus ideas sobre sociedad y sexo, sobre ser individual y entidad colectiva. La mano del gandul que apunta a su propio glande infunde un pánico irracional, deletéreo. ¿Estamos en la antesala de un crimen cuya víctima, acaso, somos nosotros mismos? Schiele tiene la virtud de envolvernos en sus tramas con ese dejo de vehemencia que reverbera en el iris de los ojos de sus

personajes. “¡Sí, eres tú a quien le hablo, mon semblabe, mon frére!”, parece decirnos, convirtiéndonos en presas de su mismo delirio. El falo mitificado de ese malviviente es piedra angular en la fundación compleja de una sociedad que se alimenta de apariencias, de cerrojos, de impactos visuales cada vez más y más disueltos en la conciencia del gigante colectivo que todo lo engulle, tan mansamente como un ciervo que se alimenta de hierba. Eros no propone la destrucción del individuo, sino su desasimiento de la realidad entorno, y el distanciamiento del artista de todos los valores morales que lastran e impiden, en última instancia, la expresión de la más profunda volición del hombre: la satisfacción de una continua demanda de placer. Eros es un postulado agónico: erosión del espíritu y erosión del hombre, dentro de la cárcel que lo contiene, el cuerpo. Eros representa el clímax de una reflexión filosófica sobre las dimensiones del yo en la sociedad moderna. Por sus niveles de exigencia, no sería descabellado comparar esta imagen nihilista con las investigaciones literarias de un contemporáneo de Schiele, el escritor e ingeniero Robert Musil, que en 1906 había publicado su novela Las tribulaciones del estudiante Törless, y que ya para entonces había comenzado a trabajar en el manuscrito de su obra más importante e inconclusa, El hombre sin cualidades.

En 1911 estamos a unos años del estallido de la primera Guerra Mundial, que significará asimismo el derrumbe del imperio austrohúngaro, al que pertenece Schiele en calidad de ciudadano privilegiado e inconforme. La sociedad vienesa de aquellos años, tal como la describe Claudio Magris en El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna, se olvidaba de sí misma y se anestesiaba con las representaciones frívolas y acartonadas que le ofrecían los artistas más señalados de la época, como el compositor Johann Strauss, “uno de los más firmes sostenes de la enajenación alegre y musical del súbdito habsbúrgico”. Nada podía ofender la conciencia y la sensibilidad de un grupo social tan decadente y complaciente como el austriaco de finales del siglo XIX y principios del XX de no ser por los dibujos y los óleos de un artista consagrado a representar el cuerpo humano sin rehuir de su miseria. Un cuadro como Eros debió provocar asco, rubor, desmayos y la orden inmediata de colocarlo en el sótano más oscuro y olvidado de la Mitteleuropa. Hoy día, no podría decirse que las cosas hayan cambiado.

Pasaron muchos años antes de que Occidente pudiera asimilar la influencia de una imagen tan poderosa como la de Schiele, y comprendiera así su dimensión ontológica. Pero lo que una vez fue subversión y choque —cartografía del ser que propone la unión de lo abyecto y lo sublime—, acabó convirtiéndose en banalización y comercialización del sujeto. Apenas podemos distinguir al

monstruo ontológico creado por Schiele en las imágenes actuales que satirizan, a fuerza de repetirlo y desgastarlo, el falo masculino. Poco nos escandalizan ya las imágenes que podemos ver en internet al respecto, donde la violencia que ejerce esta figura, por la fuerza misma que le confiere la tradición y el uso, la convierten en agente de perversiones ridículas y atroces. ¿Era éste el reino vislumbrado por Schiele en el laboratorio de su estudio vienés, cuando se propuso descender a los estamentos más fétidos y crueles de la condición humana, poniendo a prueba las emociones que le devolvía la imagen reflejada de su propio cuerpo? Schiele descubrió que lo condenable por las buenas conciencias no es en esencia distinto de aquello que se tiene por lo más sublime. En su descenso a los infiernos por la escalera de caracol de la representación de su propio ego, llegó a determinar la dosis exacta de vértigo y paroxismo que se requiere para levantar el monumento de lo que entendemos, falsamente, como belleza. Los desnudos de Schiele eran templos dibujados a escala de una eternidad ínfima y secreta. Supuso que el artista era un vidente o un profeta, que tomaría su inspiración de los actos más cotidianos y violentos que tendrían lugar dentro de las cuatro paredes de su estudio. Sin más existencia de testigos que el espejo de cuerpo entero que había tomado de la casa de su madre, en Tulln, y que llevaría consigo a todos los estudios que ocupó hasta el día de su muerte. En este sentido, Schiele no dejaba de estar en deuda con el mito romántico del artista como entidad sediciosa que corroe los cimientos de una sociedad hipócrita. De acuerdo con esta concepción, el artista es un apestado, un condenado a vivir en la celda libérrima de sus propias obsesiones.

En 1910 Egon Schiele le pide a Wally que pase con él el verano en una casa de alquiler de Krumau, en Bohemia. Los vecinos se escandalizan no sólo porque Wally es menor de edad, sino porque posa para los dibujos pornográficos de Egon. La pareja se muda a Neulengbach, cerca de Viena. En 1912, en Neulengbach, a Schiele se le acusa de secuestrar y seducir a una menor de edad. Pasa catorce días en prisión. Fueron días muy aciagos para Schiele. En la cárcel, a manera de diario, realiza una docena de dibujos y acuarelas, casi todos autorretratos realistas, y los inscribe con frases que podrían ser el resumen de una poética. “El arte no puede ser moderno”, dice en uno de ellos, “el arte es eterno”.

Eros clausura un periodo en la reflexión estética de Schiele, en el mismo sentido en que el Retrato del pintor Paris von Gütersloh (1918), que Schiele no pudo

terminar, cancela el último periodo de su producción artística (Schiele murió de influenza, el 18 de octubre de 1918, a los 27 años de edad). Sus autorretratos de la cárcel pueden verse como un corolario a ese periodo de intensa y brillante exploración del cuerpo y su sexualidad, en una Europa dominada por el espectro social y cultural del imperio austrohúngaro. Para comprender la dimensión de los hechos que estamos refiriendo basta con mencionar los nombres de algunos de los contemporáneos más ilustres de Schiele: Hofmannsthal, Mahler, Kraus, Freud, Rilke, Roth, Musil, Wittgenstein, Trakl, Schoenberg, Berg, Kokoschka, Klimt, Mach. Toda Europa estaba pendiente de Austria Hungría en el periodo previo a su disolución.

Egon Schiele, Los eremitas, 1912, óleo sobre tela, 181 × 181 cm, Museo Leopold, Viena.

Stanley Spencer

Primer autorretrato (1914)

Stanley Spencer comenzó a pintar su primer autorretrato al óleo unos meses antes de que estallara la primera Guerra Mundial. En cierto modo, la pintura es un presagio de las estrecheces que había de padecer Spencer durante los años de la guerra, en los que sirvió primero en el Hospital Beaufort, en Bristol, y posteriormente en Macedonia, donde combatió en el frente a los ejércitos búlgaro y alemán antes de enfermar de malaria y ser enviado de regreso a casa. En cierto modo también, este autorretrato de Stanley Spencer se sitúa en el umbral de su obra futura. Los años de aprendizaje en el seno de su familia, en Cookham, y en la escuela de arte Slade, en Londres, habían quedado atrás, y Stanley se encontraba liberado por primera vez a su propio instinto.

El autorretrato de 1914 ofrece una imagen por demás elocuente del joven franco e insular que era Stanley Spencer en aquellos años: bajo de estatura —no rebasaba el metro cincuenta y ocho— y apacible hasta el punto de la exasperación y el sometimiento. Su padre, William Spencer, era organista de iglesia y su madre, Anne, veía con agrado el desarrollo de las vocaciones artísticas de sus hijos (William fue un niño prodigio, que a la postre se convertiría en profesor de música, y Gilbert y Stanley se dedicaron cada quien por su lado a las artes plásticas). Salvo las clases de gramática que recibió de su hermana mayor, Annie, y las lecciones de pintura de Dorothy Bailey, Stanley no recibió ningún tipo de instrucción pública en su niñez y adolescencia. Como en los casos de las familias de Virginia Woolf y de Marguerite Yourcenar, la familia Spencer no consideraba que la educación y la cultura de sus hijos tuviera que desencadenarse fuera de los límites de la propia casa. Sin embargo, pese a producirse en un ambiente demasiado cerrado inclusive para los estándares de la época, en su primer autorretrato Stanley Spencer no exhibe la fatiga moral ni los énfasis prolijos del inglés victoriano promedio. Todo lo contrario: la honestidad de las líneas frontales de su cara acentúa la excentricidad de un artista que hizo

su aparición en la escena del arte moderno parapetado tras la desnudez de su arrojo.

Su cuello largo, su cabello negro, sus ojos transparentes, sus labios y su nariz encarnados, sus orejas en armonía con su mentón partido y su esqueleto en suma lustroso se mezclan con el fondo de la pintura para significar, quizás, una falta de miedo frente al hecho de ser uno mismo: Stanley Spencer, pintor inglés nacido en Cookham-on-Thames en 1891, segregado del mundo en un sentido completamente inglés (Gran Bretaña es una isla, y esto es un hecho que no debe pasarse por alto) y en comunión con él en otro sentido menos señorial, pero acaso más verdadero y profundo.

Este autorretrato sería la primera obra significativa de Spencer. Con ella empieza un ciclo que habría de girar obsesivamente en torno del yo y de su inserción en el mundo; un mundo circunscrito a la población de Cookham y, en un plano más general, a la realidad de Inglaterra en el periodo comprendido entre la primera Guerra y el final de la segunda.

La resurrección de los soldados (1932)

Hacia 1926 Spencer aceptó el encargo de pintar los muros de una capilla, que sería construida de acuerdo con las necesidades de los murales proyectados por el artista. El decorado de las paredes de la Sandham Memorial Chapel, en Burghclere, fue un ofrecimiento del matrimonio Behrend, que quería tributar un homenaje permanente a la memoria del hermano de Mary Behrend —el coronel Henry Sandham, muerto en 1919 a causa de heridas que sufrió durante la guerra — y, en general, a la memoria de todos los caídos por Inglaterra durante los combates. Stanley consintió en hacer el trabajo con la mente puesta en la Capella degli Scrovegni, de Padua: un espacio construido ex profeso para albergar frescos de Giotto. Los frescos de la Capilla de la Arena, como también se le conoce, recrean pasajes capitales de la vida, muerte y resurrección de Cristo. Pese a su carácter piadoso e institucional, el primer beneficiado que arrojaría la consumación de un proyecto de esta naturaleza, el cual se le ofreció a Giotto a iniciativa de un particular, como en el caso de Spencer, no sería Jesús de Nazaret ni la religión católica ni los fieles que verían difundida su fe en esos frescos, sino

Giotto mismo. El hecho de que una fama tan perdurable se pudiera gestar en las primeras etapas de una carrera gracias a una doble conjunción todo menos fortuita —la monumentalidad arquitectónica, aunada a la proyección de una obra todavía inexistente— sedujo a Stanley. No tardó en hacer las maletas y junto con su esposa Hilda y su hija Shirin, se instaló en Burghclere.

Stanley había conocido a la familia de Hilda, los Carline, en 1922, cuando juntos hicieron una excursión a Yugoslavia para pintar (Hilda también era una artista egresada de la Escuela de Arte Slade). Stanley quería estar de nuevo lo más cerca posible de los campos donde había tenido las impresiones más fuertes de la guerra. Después de su viaje a los Balcanes, Stanley pintó La traición (1922-1923), una escena nocturna que sucede en el patio trasero de la escuela de Cookham y que recrea el momento en que Jesús fue aprehendido por la policía antes de ser llevado al Sanedrín; y comenzó a hacer los planes para pintar su primera obra importante sobre el tema de la resurrección: La resurrección, Cookham (1924-1927). No resulta extraño que las pinturas que hizo Stanley luego de su regreso a Cookham en 1919 fueran escenas del Nuevo Testamento, ambientadas en esa población de Berkshire.

Cookham, pese a su carácter aristocrático y aislado, inclusive respecto de las demás ciudades de Berkshire, consta de una sola avenida principal, High Street, y varias callejuelas aledañas que tienen como nota distintiva el estar rodeadas de una vegetación profusa, árboles y flores que crecen gracias a la irrigación inaparente del Támesis. De la estación del tren de cercanías, para llegar a la Galería Stanley Spencer por ejemplo, hay que caminar por una larga extensión de flores silvestres y de hierba que crecen a la orilla del camino. El pueblo no se abre con facilidad a los turistas y conserva acentos religiosos medievales que se proyectan a la mirada del visitante a través de las fachadas de ladrillo de las casas. Cuando Stanley se refería, en términos puramente plásticos, a la población de Cookham, se refería a estas tres cosas: el paisaje, la religión y las fachadas de las casas, amén de sus interiores. Los interiores de las casas de Cookham eran, para Stanley, punto menos que estancias uterinas donde había transcurrido la mejor parte de su infancia y donde se le había revelado, muchos años más tarde, el misterio de una sexualidad por momentos desenfrenada y por momentos restringida y dolorosa. Los interiores eran para Stanley sinónimo de una palabra inglesa para la cual no contamos en español con un equivalente preciso, pues cozy involucra no sólo el aspecto acogedor de los hogares, sino derivaciones menos evidentes como la carne, la cocina, la tibieza de los cuerpos y la redondez y la longitud desproporcionada de muebles y herramientas, que aparecen en los

cuadros de Stanley con una profusión no menos cómica que ritual.

Uno de los cuadros más significativos que produjo Stanley en los años inmediatamente posteriores al desenlace de la guerra fue Camillas con soldados heridos llegando a una enfermería de Smol, Macedonia (1919). A diferencia de Subiendo gansos en Cookham (1915-1919), La última cena, Cristo cargando la cruz (ambos de 1920) y La entrada de Cristo en Jerusalén (1921), este cuadro no tiene tema bíblico ni sucede en Cookham. Unos caballos que tiran de camillas con soldados heridos se acomodan en el establo de la enfermería de Smol. Los enfermeros que organizan la operación no pierden el aplomo en ningún momento, pese a la gravedad de lo que está ocurriendo. Más bien, se conservan ecuánimes y diligentes. Al fondo, a través de un ventanal sin vidrio, se observa a dos cirujanos que realizan una intervención quirúrgica sobre el cuerpo de un paciente. De la sala de operaciones emana la luz que ilumina la escena: una casa en medio de un bosque. Los caballos asoman sus cabezas en el interior de la sala de operaciones y parecen estar contemplando con detenimiento las evoluciones de los médicos, como si se tratara de un pesebre y, en consecuencia, de una representación de la Natividad. Stanley buscaba la forma de no perderse en los laberintos de la guerra y de expresar, por contra, el misticismo y la cohesión fabril que él mismo conoció tras los bastidores de los campos de batalla. Por su estilo y contenido, este cuadro es un antecedente directo de la serie de Burghclere, donde Stanley pagaría la deuda que había contraído con el mundo durante la primera Guerra Mundial.

“Cuando hice Camillas… estaba determinado a que cada cuadro que yo pintara debía ser un refugio para mí, y descubrí que, con ese propósito en mente, no sólo no me alejaba de hacer una auténtica pintura de guerra, sino que esto me acercaba más a la verdad…”, escribió Stanley en uno de los papeles que ahora se encuentran en el archivo Stanley Spencer de la Tate Gallery. Stanley obedeció ese mismo patrón de comportamiento en la planeación y la organización de sus trabajos en Burghclere. Una decisión crítica de estas dimensiones contribuyó a garantizar el lugar de Stanley en la historia de la pintura inglesa del siglo XX: representar no el aspecto heroico, sangriento, maniqueo del conflicto, sino la parte humana, “insignificante”, cotidiana. En todo caso, es de temerse que Stanley no hubiera podido pintar otra cosa: su carácter introvertido y afable lo llevaba a prestar más atención a los descansos que a los combates, y a la sucesión de los días y las noches en las barracas antes que a los desembarcos o a los enfrentamientos cuerpo a cuerpo.

La resurrección de los soldados, terminada en 1932, corona la serie de Burghclere. Es el panel más grande y ambicioso de todo el conjunto. El efecto que produce sobre el viajero que lo mira de frente es el de una perspectiva sobrecogedora que abarca todo el espacio del recinto y lo proyecta hacia una dimensión distinta. Esta representación de la eternidad reitera una de las obsesiones de la obra de Stanley Spencer: la derrota wagneriana de la muerte por obra de la fraternidad y el amor.

Los soldados, en su mayoría jóvenes, han salido de sus tumbas, y al hacerlo, han procurado un montón de cruces en el primer plano. Entre esta saturación de cruces, algunos de ellos se estrechan la mano. Al fondo, dado que el espacio de la pintura se va expandiendo hacia un hipotético horizonte, los soldados han comenzado a ocuparse en diferentes tareas: dos de ellos se ayudan a desenredarse de un alambre de púas; otro se quita la venda de un pie mutilado; otro, con gesto apenas desdeñoso, toma unos panes que se encuentran al lado de una tortuga… Y los animales también se levantan del sueño de la muerte: dos hermosos caballos, que marcan el centro de gravedad de la composición, rehacen la apertura anómala de sus patas delanteras en el intento previo a levantarse. Es entonces cuando uno comienza a darse cuenta de que la guerra se trata de una confraternidad entre hombres y animales.

Un soldado contempla a un Cristo tallado en una cruz de madera; está tendido en el piso de lo que pudo haber sido una capilla, reflejo especular de la capilla donde nos encontramos ahora, de no haber sido destruida por un bombardeo; hay un clavo a su costado izquierdo y una rueda de carro en el derecho, y uno supone, como partitura paralela al desarrollo del panel, los corales de una misa. La presencia de Cristo, que se encuentra vestido de blanco al fondo del campo, sentado cómodamente y rodeado de un montón de fieles que se han percatado de su presencia, se ha multiplicado gracias a las cruces que se agolpan en los planos infinitesimales de la pintura. La luz de la luna cobija la escena. Como La resurrección, Cookham, donde una comunidad de hombres y mujeres resucita en el cementerio del pueblo, que se ha convertido en Paraíso, aquí los soldados y los animales han vuelto a la vida en el sitio de una masacre militar. En el código spenceriano de la vida eterna, la resurrección de los cuerpos tiene por objetivo la satisfacción del deseo y la unión carnal de quienes en vida no pudieron conocerse. Sin embargo, el sentimiento que se desprende de la contemplación de esta tela monumental no tiene que ver con el carácter festivo de aquel primer ensayo sobre el tema de la inmortalidad de la carne. Si bien para Stanley Spencer la primera Guerra Mundial significó un episodio imborrable en la historia de su

propia vida, había algo en ella que la convertía en el sujeto de un canto elegiaco que ni siquiera la promesa de un Paraíso de carnalidad y huesos podría redimir.

Mark Twain

Durante los años que trabajó en Burghclere, Stanley solía recibir visitas. No le fastidiaba que lo vieran pintar, a diferencia de otros artistas, que prefieren trabajar en secreto. Cuentan que una vez una de esas visitas lo sorprendió, sentado en lo más alto de su andamio, leyendo a Mark Twain. Esta anécdota desmonta el mecanismo interior de los procesos creativos, los cuales requieren de largas etapas de concentración, pero también de espacios dilatados para el recreo y el forraje (la mente y el cuerpo no descansan cuando absorben y transforman lo que ven, oyen y miran en otros lados).

Hilda, Unity y muñecas (1937)

Antes de casarse con Hilda Carline en 1925, Stanley Spencer desconocía los placeres del sexo. Su virginidad era una de las notas distintivas de su carácter en aquella época, y el sexo con Hilda significó un verdadero descubrimiento: potencias ocultas en las facciones de aquel primer autorretrato de 1914 irían desenvolviéndose poco a poco, ocasionando situaciones emocionales no siempre afortunadas y echando sobre la biografía de Stanley las sombras de un egoísmo funesto. El mundo era carnalidad y aprehensiones que no admitían, pese a su significación religiosa, la sobrecarga de la culpa y el pecado.

En Subiendo gansos en Cookham, una pintura que Stanley comenzó en 1915, antes de atender el llamado del ejército, y que terminó en 1919, poco después de haber concluido la guerra, el sexo no es explícito. Sin embargo… unos jóvenes han vuelto de un paseo en bote por el Támesis. A la orilla del río, las muchachas levantan las colchonetas y los cojines donde pasearon recostadas. La naturalidad de sus cuerpos y la riqueza de sus atavíos contrasta con la rigidez de los cuerpos

de los dos muchachos y con la formalidad oxoniana de su vestimenta; las líneas horizontales y verticales de sus brazos y piernas concuerdan con el mismo patrón reticular que forma la quilla y el fondo de la embarcación que están colocando sobre dos bancos, así como con el resto del patrón geométrico que ordena la composición del cuadro. La voluptuosidad de las colchonetas recuerda sin embargo los cuerpos y los vestidos de quienes momentos antes se han recostado sobre ellas. Una de las chicas es rubia; la otra, negra.

Un hombre, con el rostro cubierto por la torsión de su brazo, saca unos gansos de una barca. Lleva sendos gansos en cada mano; otros dos, atados de las alas, lo esperan en la popa de la barca. El río refleja la luz del crepúsculo de la tarde como si fuese un espejo, y sus ondas se van espesando hasta toparse con el borde del muelle. Sobre el puente que cruza el Támesis, una muchacha parece pendiente de una acción que nosotros, los espectadores, no podemos ver. La pintura, de hecho, trata de una atrocidad que está a punto de ocurrir de espaldas a los muchachos y de espaldas a nosotros mismos.

Los gansos son un símbolo del deseo sexual y aparecen en otras pinturas de Stanley (como Separando a gansos que pelean, de 1937) como emblemas del celo del macho frente a la indiferencia de la hembra. La atrocidad que está a punto de acometerse en Cookham es el desollamiento de los gansos. La comida cocinada tiene implicaciones de orden ritual y sexual. Es posible, por lo tanto, que la atrocidad sugerida por Stanley en su pintura tenga que ver con el fragor de la carne y el deseo. Como sucede de hecho: mientras vemos la televisión o cenamos con nuestra familia, a hurtadillas del mundo una pareja tiene sexo.

Cuando la familia Spencer regresó de Burghclere para establecerse de nueva cuenta en Cookham, Stanley retomó el contacto con una vieja conocida, Patricia Preece. Stanley se enamoró de ella. De 1933 data el primer retrato al óleo que hizo de Patricia. En él, ella se muestra tal y como se la describe en cartas y otros documentos de la época: una mujer vanidosa, amante de las joyas y de los vestidos caros. Por lo demás, Patricia era una artista sin solvencia económica que vio en Stanley una forma de ascender posiciones. Para desesperación y enfado de Hilda, Patricia hizo de Stanley lo que quiso y acabó de hundirlo hasta lo último en esta comedia de enredos: Patricia era lesbiana y nunca, pese a casarse con Stanley en mayo de 1937, llegó a tener relaciones con su enamorado y posterior marido.

Desde esta perspectiva, la relación de Stanley con Patricia, y en particular los

retratos que hizo de ella entre 1935 y 1937, adquieren tonalidades que trascienden lo previsiblemente autobiográfico.

En Autorretrato con Patricia Preece (1936), ella aparece recostada en la orilla de su cama, desnuda. Sus senos flácidos, su sexo al descubierto y sus rodillas flexionadas esquivan la mirada de quien la retrata con una honestidad inusual para la época —y para la nuestra, cabe agregar—. Stanley, de perfil y de espaldas, parece un intruso en la intimidad de Patricia. Pese a la desazón que manifiesta en el retrato, Stanley parece empeñado en reforzar un vínculo y evocar la magia primitiva de los cuerpos desnudos, los cuales se comprenden entre sí más allá del lenguaje de las palabras. Las sábanas blancas de la cama concuerdan con los pliegues de los músculos del torso de Stanley; la herrería de la cabecera y el papel tapiz de las paredes nos recuerdan que estamos en un momento de intimidad suprema, para la cual no hay recato que valga. El deseo es lo que prima, y al poner el deseo por encima de todos los demás factores que pueden aderezar la vida de un individuo, sean éstos de orden económico, moral o jurídico, Stanley se pronuncia por un entendimiento del cuerpo muy distinto del nuestro.

Doble retrato: el artista y su segunda esposa (1937) propone una secuencia y complica todavía más el planteamiento de la obra anterior. La pintura conmemora los esponsales fallidos de Stanley con Patricia.

Una pierna de cerdo se encuentra en el primer plano, cruda. El cuerpo de Patricia ocupa el centro de la composición. Ajeno a la sutileza, sus piernas se abren de par en par dejando al descubierto los vellos castaños de su pubis intonso. Sus senos se abren asimismo como las alas de una mariposa posada sobre una flor. Stanley, en cuclillas, preside la escena. La conciencia de estar para siempre al margen del cuerpo de Patricia parece manifestarse en su mirada gacha. Sus labios, seguramente decepcionados, dibujan una u invertida. Al fondo, el resplandor de una estufa cierra el ciclo de lo crudo y lo cocido.

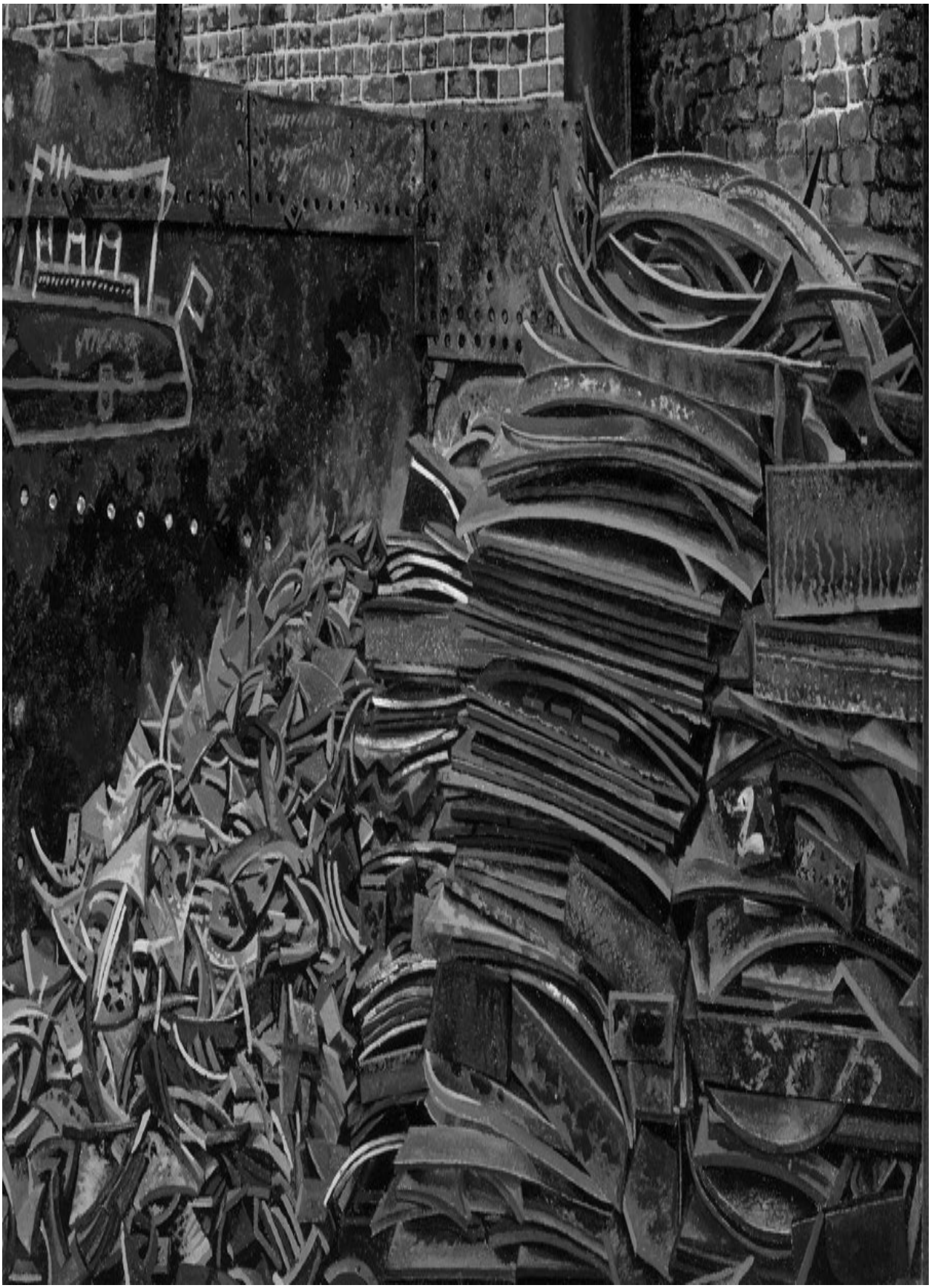
El cuerpo desnudo representa la sofisticación despojada de sus velos, y la carne es el olfato primitivo en el hombre: lo inexplicable de sus apetitos y la condena a vivir de todo lo que nace y muere sobre la tierra. Al establecer una progresión, y una armonía, entre la carne cruda y el cuerpo de Patricia, Stanley traza una parábola sobre la sexualidad y la esclavitud que los filósofos estoicos asocian al deseo.

En esos mismos años, Stanley hizo un retrato de Hilda junto con Unity, la segunda hija del primer matrimonio de Stanley. Hilda, retratada de perfil, evita la mirada de su ex marido, quien nunca quiso perder el contacto ni la comunicación con ella pese a la relación que sostuvo con Patricia. Unity, en cambio, mira fijamente a quien la retrata con un rictus dolorido y estupefacto. Hilda, Unity y muñecas trata de la familia y del sufrimiento que se le inflige con su desintegración. A diferencia de Unity, que ha heredado de su padre los ojos y los labios encarnados, las cuencas de los ojos de las muñecas están vacías.

El montón de chatarra (1944)

A principios de 1940 Stanley Spencer accedió a pintar el astillero de Clyde, Escocia. Ésta sería su segunda comisión pública de tema bélico, después de los muros de la capilla de Burghclere.

En 1944, ocupado en las pinturas de los hombres de Clyde, Stanley realizó una tela de pequeño formato titulada, con total apego a la realidad del cuadro, El montón de chatarra. Por su temática, éste se relaciona directamente con la serie de los astilleros de Clyde: los montones de fierros apilados en un deshuesadero porteño expresan la belleza de un encuadre totalmente moderno. Son los desechos de una sociedad en deuda con la industria, y con la tecnología que la hace posible. Baudelaire, y antes que él, Rembrandt, se habían ocupado de temas similares, aunque en ambos artistas la materia del despojo está, de alguna manera, viva. La carroña del poema baudeleriano y el buey desollado de Rembrandt son despojos orgánicos, que se acumulan y pudren en los suburbios de las grandes ciudades. En el caso de los detritus de Stanley, éstos también comportan un grado de voluptuosidad inefable. Si bien son despojos inertes, son carne y son espíritu: la textura, el color, la geometría y la direccionalidad de un azar que va más allá de la comprensión del hombre. Al fondo de la escena, en el último plano, se observan los patrones uniformes de una pared de ladrillo, que en la imaginería de Stanley viene a ser sinónimo de lo hogareño y lo doméstico.



Stanley Spencer, El montón de chatarra, 1944, óleo sobre tela, 50.7 × 76.1 cm, Art Gallery of New South Wales, Sídney.

No era la primera vez que Stanley retrataba el vacío de la vida moderna. Años antes, en Southwold (1937), había pintado a unos bañistas tomando el sol tras unos tendederos dispuestos en escuadra. De los tendederos cuelgan toallas y trajes de baño. Al fondo, de suerte que no podemos distinguir sus caras, una pareja conversa con los pechos tendidos en la arena. Eran él e Hilda, conversando en el paraíso de Southwold como lo habían hecho años atrás, en 1924. Stanley pintó la arenisca de la playa, el vaivén estático de las olas, los tocones de madera, la ropa y la tela de las sillas donde descansan los bañistas con el mismo amor por el detalle con que había pintado las jardineras y las fachadas de ladrillo de las casas de Cookham.

Retrato de un hombre

Cuando la gente habla de su vulgaridad, en realidad está hablando de su vitalidad.

LUCIAN FREUD, sobre la pintura de Frans Hals

(“Lucian Freud and William Feaver: Conversation.

November 1992”, en Lucian Freud,

Rizzoli, Nueva York, 2007)

1

Lucian Freud pinta Desnudo durmiendo en 1951. El cuadro, la culminación de una serie de tentativas sobre el cuerpo, representa a una mujer dormida. Su piel, tan blanca como la porcelana o el mármol, dependiendo de la incidencia de la luz sobre su párpado izquierdo o la cruceta de sus pechos, contrasta con las diferentes gradaciones del gris que recorta el cuerpo de la modelo contra la pared, la chimenea, el cobertor, las sábanas y el colchón sobre el que duerme. Todos los elementos que consignan la modernidad de los cuadros de Freud están ahí —pienso sobre todo en la vulgaridad del colchón, ligeramente combado por el peso de la mujer que duerme sobre él—. Freud se ha cuidado de representar el sueño tal y como lo percibimos nosotros, sus espectadores: como si nada estuviera sucediendo más allá de la frente y la piel de la persona que duerme. Más allá del sueño sucede la persona, así como los elementos insignificantes que la rodean hasta el punto de constituirla. Sin sus objetos más personales e inmediatos, el individuo simplemente no sería. No obstante, los sueños, al igual que la realidad y su representación, están hechos de imágenes; es decir, de fabulaciones y palabras. La pintura realista de Lucian Freud es una respuesta y

una negación del surrealismo, una respuesta y una negación que guardan, a su vez, un parentesco culposo y conflictivo con las teorías psicoanalíticas de Freud. El diván se ha convertido en cama, y los sueños del paciente analizado en una superchería que no podemos penetrar por medio de las únicas armas sensibles con las que contamos realmente: los ojos, el tacto, la voluntad y el deseo domesticado.

2

Desnudo durmiendo quiere provocar en nosotros la misma sensación de relieve corporal, de presencia física de la pintura flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII. La caída del pelo rubio de la muchacha sobre la almohada evoca el flujo constante de un arroyo; las líneas del tabique nasal, los pómulos y el carmín de sus labios prefiguran las ondulaciones de un valle; las aureolas de los pechos apuntan y reposan como si fuesen las cumbres de una cordillera montañosa, mientras que las manos sobre el bajo vientre disimulan la existencia de un secreto. Si no fuera por el colchón que asoma bajo el cuerpo de la muchacha, pensaríamos que se trata de un ninfa durmiendo en el interior de un departamento londinense.

El cuerpo es una geografía que cambia con el tiempo, y corresponde a los pinceles del artista capturar el instante de una de sus innumerables mutaciones. El dedo índice de una mano —la derecha— apunta al ombligo, mientras que la mano izquierda obstruye por completo la visibilidad del sexo. La Olimpia de Manet y los desnudos sonámbulos de Paul Delvaux se funden en este gesto—las manos, al ocultarlo, demoran la eclosión del deseo—. Pero ¿qué es lo que en realidad está soñando la modelo semidesnuda y semiconsciente del cuadro de Lucian Freud? Ella no hace otra cosa que sentirse a sí misma en el momento de estar siendo retratada por unos pinceles que se asemejan demasiado a las yemas inquisitivas de unos dedos, los cuales, sin embargo, no le tocan. En sus cuadros anteriores, que abundan sobre todo en motivos gráficos, los personajes retratados por Freud aparecen con los ojos muy abiertos y perfilados, como si el artista quisiera enfatizar las perversiones del carácter que se producen en el interior de un cuarto.

Entre 1947 y 1948 Freud trabajó obsesivamente con una misma modelo. Cabeza de una muchacha, Muchacha con chaqueta negra, Muchacha con un gatito, Muchacha con un vestido blanco, Muchacha con hojas, Enferma en París y Muchacha con rosas conforman las páginas de una bitácora sobre la perversión de la mirada. La primera pieza es un dibujo a tinta en el que la modelo tiene las pupilas dilatadas —a causa, seguramente, de la ingestión de una droga—. Sus ojos agrandados, su cara oblonga y su cabello lacio reaparecen en la segunda pieza, un óleo sobre tela donde el aspecto extraviado de la muchacha no concuerda con la sobriedad de su vestimenta. En Muchacha con gatito esa misma joven aparece de perfil; la lasitud de sus ojos y la suavidad de su vestido azul contradicen la violencia latente en sus representaciones anteriores. Sin embargo, haciendo gala de una frialdad anómala, en su puño derecho sostiene a un gatito del cuello. No parece querer estrangularlo, sino fortalecer los vínculos ancestrales que aúnan la representación de la víctima a la de su victimario. A diferencia de la muchacha, que está mirando hacia otro lado, los ojos del gatito están puestos en los ojos del pintor/espectador de la escena. La joven y el gato son la representación de dos opuestos, pese a compartir características similares: los ojos del gatito son un eco —o una etapa— de los ojos de la muchacha. Junto con los ojos hipotéticos del pintor conforman una tríada sobre los alcances de la crueldad oculta en los modales más inofensivos de las personas comunes y corrientes. O bien, de las personas amadas. Por el solo hecho de no mirar a quien la retrata, la muchacha no ha dejado de erigirse como una metáfora de las profundidades inaprensibles del alma: por más que nos asomemos a su interior, no podemos penetrarla ni descifrarla. Por lo tanto, todo esfuerzo en este sentido viene siendo inútil. La mirada de la muchacha es vidriosa y anhelante. Sus labios están a punto de pronunciar una palabra. Sin embargo, no dicen nada. En estas obras, Freud no se ha sustraído del todo de la influencia del expresionismo alemán de George Grosz, en el que la desnudez de la expresión es lo que importa. La representación de la figura se reduce a un mínimo de elementos simbólicos y la superficie plana es lo que interesa.

En Muchacha con plantas, los ojos grandes de la modelo parecen alterados por el miedo. ¿Miedo a qué o a quién? Las nervaduras de las hojas sugieren la presencia de un tercer estadio o pensamiento, que anida en un más allá retórico, localizado fuera del cuadro. El verde de las hojas se filtra hasta teñir el cabello de un verde limón ligero, y los ojos color miel están, asimismo, ligeramente alterados por la sombra. La pincelada en estos cuadros no es enfática. El efecto buscado es el de un cromo, que se aleje en lo posible del retrato de la condición humana.

3

Lo particular en detrimento de lo general. La reiteración obsesiva de un único método de conocimiento: el retrato. Y la condenación aparente de toda forma nociva de afecto o altercado.

4

La obra de Freud es una búsqueda conceptual de la catarsis a través de la representación de la figura humana y sus manías. Enferma en París es un grabado de 1948, mucho más vivo y convincente que su contrapartida, Muchacha con rosas, un óleo sobre tela fechado alrededor de ese mismo año. En el primero, una joven cubierta con una sábana hasta el cuello parece mirar con desesperación una rosa, que se encuentra colocada en el primer plano del grabado. Su boca sensual está entreabierta, y en contubernio con el resplandor de sus ojos parece la expresión genuina de la angustia. La almohada, los barrotes de la cabecera, la rosa colocada en el buró —prácticamente marchita— y el título del grabado nos ubican de inmediato en un hospital de París. Nada más aterrador que un cuarto de hospital en París, en un típico día de lluvia. Pero la muchacha no está mirando a la rosa ni parece presa de la conciencia de estar encerrada en un claustro de dimensiones anuladas. Ella está mirando a sus adentros, y el pensamiento que la ocupa nada tiene que ver con este escenario desolador. Freud ha dibujado el ritmo quieto de un día de lluvia y, en ausencia de colores, ha sabido traducir esa angustia a unos labios, unos ojos y una flor exangüe.

5

Salvo contadas excepciones, los modelos de los cuadros de Freud eluden la mirada del artista que los retrata. En su retrato inconcluso de Francis Bacon (1956-1957), el modelo parece estar saliendo de la tela como si ésta fuese un cascarón o una matriz que contribuye a la gestación del retrato. Bacon parece estar mirando al piso, cuando en realidad está mirando hacia sí mismo. A finales de la década de 1950 Freud comienza a trabajar la carnación de los rostros. Su pincelada se vuelve más profunda y pastosa, y sus colores más vivos. El color adquiere una nueva relevancia: el rostro parece duplicar el poder de las venas y las arterias que lo recorren, y los grises de las canas que conforman la carátula de algunos rostros se contaminan, por momentos, de tonalidades azules y cobrizas. Tal es el caso del retrato de Un poeta (1957-1958), que tampoco está mirando a los ojos de Freud en el momento de estar siendo retratado. Sus ojos, pese a no estar entornados ni agachados, miran a sus adentros. ¿De qué están hechos los adentros de un poeta? Wittgenstein nos enseñó que el pensamiento y las emociones no tenían nada que ver con el lenguaje. El lenguaje es un residuo o una traducción a palabras de esa sensación o masa concatenada de ideas que llamamos pensamiento.

La pintura es un arte desposeído de palabras. Cuando Picasso y Braque jugaron a incorporarlas en los collages de su primer periodo cubista, no hicieron otra cosa que agregar motivos plásticos a sus composiciones, tomando palabras directamente de recortes de periódicos, deconstruyéndolas y vaciándolas de su primer significado unívoco. La palabra era grafía, naturaleza visual que pasaba a formar parte de otro módulo de pensamiento. Con Freud, la ropa, los sillones, las camas, las paredes y la duela de los pisos han venido a ocupar el lugar de las palabras.

6

Los interiores de las pinturas de Freud son semejantes a desiertos. Adrede, los interiores de sus cuadros se encuentran vaciados de un mobiliario reconocible o cómodo. No es que los divanes o las sillas o las camas improvisadas con jirones de tela donde reposan sus modelos estuvieran ahí, como parte de una escenografía a priori. Fueron colocados ahí a posteriori, para generar un efecto. Esto parece diseñado así para acentuar la naturaleza anómala del cuerpo y las

diferentes posturas que adopta frente a la mirada intrusa de un tercero: el espectador. Todo está pensado en función de este tercer convidado, que mira e interpreta el cuadro a su manera.

7

Cada vez que Freud pinta un autorretrato, lo llama “Reflejo”. En Retrato desnudo con reflejo (1980), una mujer desnuda posa sobre un sillón. Por encima del sillón, unos pies y unos tobillos con zapatos negros y pantalón gris se insinúan en la esquina superior derecha del cuadro. Caminan sigilosamente, acentuando la quietud escultórica del cuerpo de la modelo. “Reflejo” tiene aquí el sentido de las ondas concéntricas que se generan en la superficie del agua cuando se arroja una piedra sobre ella: son la repetición de una onda, de algo que no está ahí pero que podemos percibir. Las ondas que se expanden en la superficie del agua son el reflejo de la espiral donde se produce esa ilusión auditiva y óptica. Los pasos de Freud no sólo se ven sino que también se escuchan, como si fuesen los pasos de un fantasma. Al mismo tiempo, él está frente a su atril, ejecutando el cuadro.

8

Pese a desprenderse de él, la obra de Freud es un alegato visual contra el psicoanálisis. Del individuo, postula, sólo podemos conocer una mínima parte: su reflejo, y sólo podemos aprehenderlo durante el instante anómalo en que lo miramos fija, obsesivamente, a lo largo de varias sesiones de trabajo con el modelo.

Muchacha embarazada (1960-1961) es un estudio sobre las posturas que adopta un cuerpo liberado a los flujos de lo semiconsciente. Porque los modelos de Freud, mientras duermen, no están dormidos del todo, ni desapercibidos de que alguien —el pintor / el espectador— los está mirando.

Su cabello negro concuerda con el color del sofá sobre el que está durmiendo. La frazada gris que la cubre tiene la función de resaltar sus pechos, erguidos y turgentes como dos conos inflamados por el deseo. Esto último parece el tema definitivo en el que Freud basó sus observaciones en este cuadro: la forma en que los pechos de una mujer pueden llegar a delatar su estado. O, en otras palabras, la sabiduría de la naturaleza y el poderoso atractivo que ésta ejerce sobre los acuerdos del hombre.

9

El cuerpo se acomoda de manera distinta mientras duerme. Algunos desnudos durmiendo de Freud podrían colocarse frente a sus cuadros de personas conscientes, y de esta oposición podríamos desprender la existencia de un teatro, que se produce al margen de la interpretación de los sueños y las fabulaciones propias de eso que llamamos imaginación. La sensibilidad de Freud estaría más próxima a la de un Beckett o un Bernhard, para quienes lo que prima es la reiteración de un mismo método de representación.

10

La representación obsesiva de los hechos da como resultado un ritmo particular. El ritmo de Beckett es el de la agonía, mientras que el ritmo de Bernhard es el de la enfermedad y la muerte. Freud ha pintado la agonía, la angustia y la muerte. Sin embargo, el marco ideal para sus obsesiones se encuentra en el retrato de cierto espíritu británico —o sajón— del que nunca se han sustraído sus cuadros. Observen el color de los ojos y la piel de sus modelos: son hombres y mujeres ingleses los que duermen en esos cuartos, agigantados o circunscritos a un encuadre, ajenos al tráfago y al ruido vociferante de las ciudades. El desdén es la marca que uniforma sus cuerpos. Los ingleses le pueden ser indiferentes a prácticamente todo menos a la calidez y a la cercanía de sus perros. No son pocas las veces en que Freud ha retratado a sus mascotas y ha llegado a ciertos

extremos, como el de retratar a un hombre desnudo sosteniendo en uno de sus puños a una rata.

La civilización es todo aquello que está condicionado por el asco, y Freud es un pintor en busca de los mecanismos que actualicen la catarsis.

11

La sexualidad es uno de los últimos reductos del hombre. Esto quiere decir que la sexualidad es una de las pocas cosas que no podemos ocultar ni negar. El sexo no nos hace más sabios pero sí nos hace menos presa de nosotros mismos. El ego es una fuente de destrucción antes que una fuente concreta de placer. En Gran interior, Notting Hill (1998), Freud pinta una habitación oblonga, con un mínimo de mobiliario. En el primer plano, Francis Wyndham lee las Cartas de Flaubert sentado en un sillón de cuero; a sus pies, ovillado en la duela del piso, descansa un perro. Al fondo, mezclado a la luz que entra por los ventanales del cuarto, un hombre desnudo amamanta a un bebé. El cuadro se presta a la interpretación de las gradaciones, que van de la piel del animal dormido, a la ropa impecable del hombre que lee al cuerpo desnudo del hombre que sobre sus brazos amamanta a un bebé vestido de blanco. Junto al ventanal del fondo de la pintura, a través del cual se observan los automóviles de la calle, hay una cama cubierta por una sábana blanca. El interior es espacioso y la duela brilla con los reflejos amarillentos de una carretera del campo o un haz de paja.

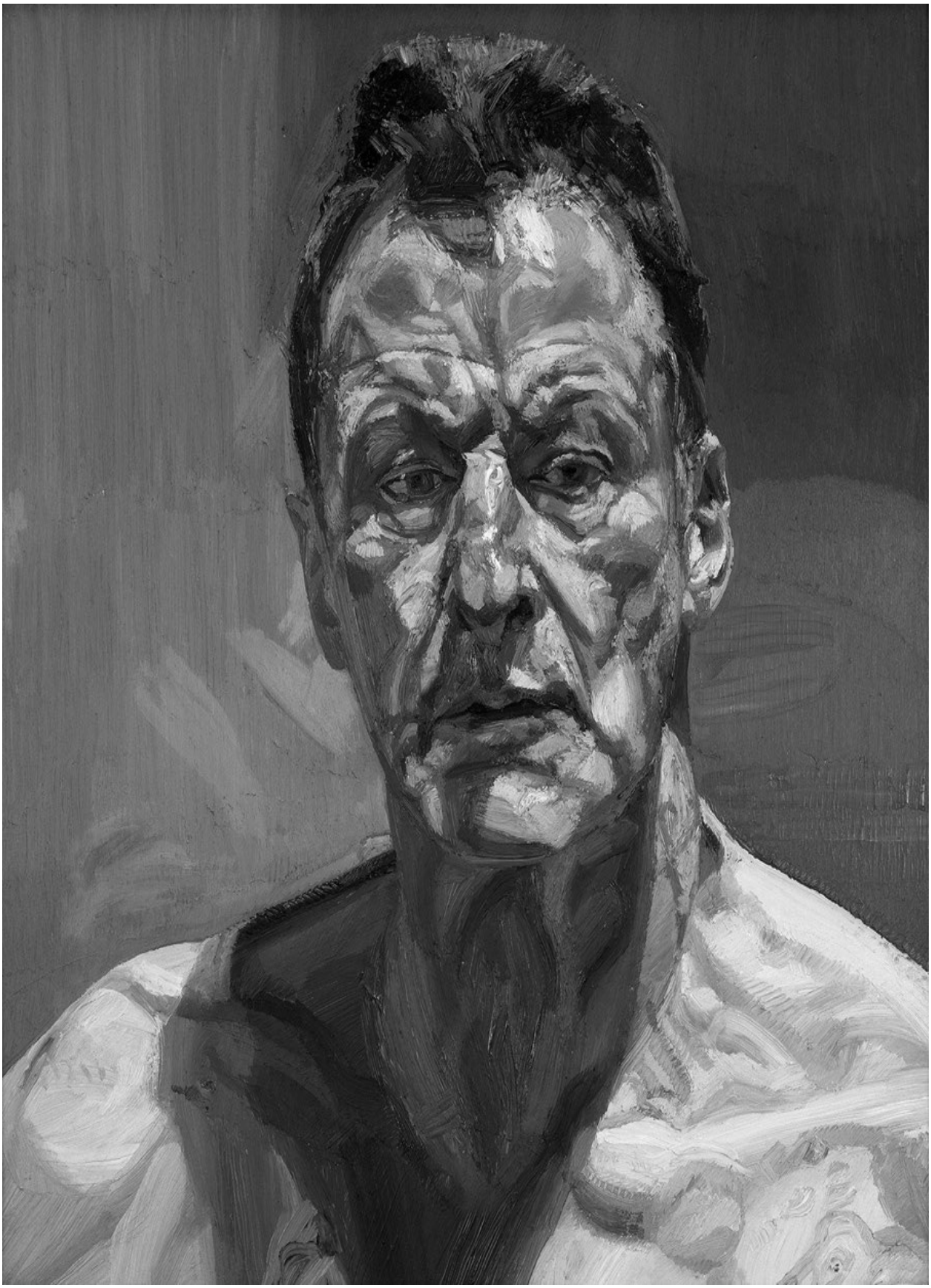
12

El mismo sillón de Gran interior, Notting Hill, donde Francis Wyndham está leyendo las Cartas de Flaubert, es el que aparece en La pintora y el modelo (1986-1987). En este último, los términos de la ecuación también están invertidos: en lugar de que sea un hombre el que haga las veces de un pintor, alter ego del propio Lucian Freud, es una mujer la que lleva la bata embadurnada

de pintura y a cuyos pies se encuentran, exprimidos, los tubos del óleo, así como una serie de pinceles de mango de madera y cerdas naturales. Encima del sofá, desnudo, vemos a un hombre con las piernas ligeramente abiertas, mostrando su sexo. El hombre podría ser un ejecutivo de cuenta de alguna empresa de publicidad importante o un abogado. No lo sabemos. Ni tampoco necesitamos saberlo. Freud se ha encargado de ponerlos ahí para resaltar, a la manera de un ensayo, las diferentes texturas de los elementos que informan el cuadro: los muros desleídos del estudio, raído en sus costuras por el paso del tiempo, y la bata de la "pintora", manchada de pintura y con los pies descalzos sobre la duela del departamento. Ambos están posando, engañosamente, frente a la mirada del auténtico pintor del cuadro —Lucian Freud, quien, como hemos visto, también gusta de representarse como el espectador de los mismos, en un juego de espejos —.

13

Los retratos de Freud son todos autobiográficos en el mismo sentido en que La metamorfosis, "Un artista del hambre" y El proceso de Kafka son autobiográficos. La veracidad de los hechos narrados no es lo importante sino su deformación. La única diferencia quizá entre uno y otro estriba en que los personajes de Kafka se desdoblan en el no-tiempo de la postergación, y los personajes de Freud se desdoblan en el espacio concreto de un departamento despojado de sí mismo, dramatizando el hecho y, en ocasiones, mofándose de la relación de dependencia que antaño se estableció entre el pintor y sus modelos.



Lucian Freud, Reflejo (autorretrato), 1985, óleo sobre tela, 56.2 × 51.2 cm, colección particular, The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images.

Tilley Sue, la modelo de 51 años que posó para Benefits Supervisor Sleeping (1995), ha relatado algunos pormenores relativos a la ejecución de este cuadro. Gracias a su testimonio, ahora sabemos que ella cobró cuarenta dólares por posar y, mucho más significativo aún, que nunca se sintió particularmente retratada, ni mucho menos expuesta, en este cuadro.

Freud deforma la apariencia de sus modelos a su antojo, muy al contrario de lo que uno podría pensar en un principio. Su diálogo con la tradición está por encima de las exigencias de una supuesta fidelidad fotográfica. Benefits Supervisor Sleeping es en realidad una meditación sobre la desproporción de la belleza y la manipulación —o el arrobo— del que nos vuelve sujetos. Freud compró un sillón nuevo para que Tilley Sue —también conocida como la Gorda Sue— posara sin inhibiciones. El cuadro se subastó hace unos cuantos días en veintiún millones de euros, cantidad por la que Freud se ha convertido en el artista vivo más caro de la historia.

Fábula de Polifemo y Galatea

Dormir es una de las actividades más comunes y enigmáticas del hombre. En promedio, una persona debería pasar dos tercios de su vida despierta y el tercio restante durmiendo. Lucian Freud no entiende el sueño en el sentido romántico del término. Tampoco da pie, en su obra, a conjeturas de orden psicológico. En sus cuadros, el sueño es un estado de la materia en el que el individuo se muestra tal como es.

Los interiores de Freud no son escenarios ni sus modelos personajes. En su obra, Freud no representa un teatro sino una serie de fabulaciones sobre la relación que se produce al interior de un estudio entre el artista y su modelo.

Cuando se lo han preguntado, Freud ha reconocido no saber demasiado de la obra de su abuelo, Sigmund Freud. No obstante, en sus cuadros hay reminiscencias objetivas de los componentes de la teoría psicoanalítica, no tanto para glosarla como para negarla. La imagen del individuo no puede desprenderse de la relación de sus sueños o de la narración azarosa de los acontecimientos de su infancia. En los cuadros de Freud, las personas simplemente reposan, liberando su cuerpo a los flujos de la inconsciencia.

Los interiores de Freud, con sus sillones de cuero y sus muros desleídos, nos remiten, por un lado, a los consultorios médicos de la Viena finisecular y, por el otro, al taller desordenado de un artista que tuvo una influencia preponderante en las primeras décadas de la pintura de Freud, Francis Bacon.

En 1952, Lucian Freud pinta un retrato notable de su colega y mentor Francis Bacon. La cara ovalada de Bacon ocupa todo el panel (óleo sobre cobre), dándole al retrato un acabado engañosamente gráfico. Como en la mayoría de los retratos en los que Freud tiene una familiaridad considerable con la persona retratada, en éste Bacon aparece de frente, pero con los ojos ligeramente entornados. No mira hacia ningún lado y parece concentrado en sus pensamientos. Pese a ser plano, el rostro está ligeramente alargado hacia ambos lados, como si se tratara de un reflejo sobre la superficie lustrosa de un picaporte. Un gajo de su abundante cabellera le cae sobre la frente; esto y la luz

que ilumina la mitad de su rostro nos haría suponer que Francis Bacon está triste o melancólico. Pero el rostro se aleja de nuestra percepción en el tiempo y el espacio del retrato, y comprendemos entonces que la percepción de Freud es mucho más íntima y profunda que la nuestra: hay un lazo oculto entre el retratista y su modelo, y una relación que contradice el vasallaje de uno respecto del otro.

En Desnudo durmiendo (1951) Freud ha levantado un túmulo. ¿La muchacha duerme o está muerta? El tema del cuerpo, pintado con esa perfección, hace pensar de nuevo en la ecuación romántica que iguala el sueño con la muerte. Pero este cuadro es más un ensayo sobre la piel y la forma suave en que las manos se posan sobre el estómago. De hecho, esas manos son tan suaves como guantes, desprendidos de los brazos y colocados sobre el cuerpo. ¿No es el cuerpo una expresión de ese morbo metafísico, en el que las manos, el torso y la cabeza conforman una serie de símbolos si se les mira en su conjunto, pero que cobran la independencia de los hechos si se les disecciona y se les aprehende por separado?

En el retrato de la Gorda Sue no hay esta disparidad de elementos. Se trata de un todo cohesionado gracias a las pinceladas longitudinales que crean la ilusión de estar pisando una duela y las pinceladas minuciosas y rítmicas que le dan su consistencia a la piel del rostro, los senos y la barriga. Rubens visto con el humor de un Hogarth, en un escenario propio del ojo clínico de un Velázquez.

Benefits Supervisor Sleeping (1995) no sólo establece una relación interesante y plausible con el Desnudo durmiendo, sino que reitera un tema adherido a las subtramas conceptuales y librescas de las pinturas de Freud. La serie de retratos al óleo de la trabajadora social Sue Tilley retoman el motivo de la ninfa que duerme en el interior de un cuarto, en la gran ciudad.

Sue Tilley reaparece en el cuadro Durmiendo con el tapiz de león (1996). Esta enorme tela vertical puede leerse como un monumento al tedio contemporáneo. Sin embargo, la atmósfera del retrato, en el que predominan las tierras oscuras, hace parecer a Sue Tilley una encarnación de la ninfa Galatea, que reposa desnuda en el estudio londinense de Lucian Freud.

Freud deja todo el tiempo una serie de pistas sobre la “realidad” de sus cuadros. En Dos hombres en el estudio (1987-1990) un hombre desnudo está de pie, con los brazos cruzados por encima de su cabeza, sobre una cama improvisada en el

piso. De sus sábanas blancas y mullidas, apoyada sobre un cojín, sobresale la cara de otro hombre, que tiene la mirada puesta en el techo hipotético de la habitación. Al fondo, amontonado contra uno de los bordes del cuadro, se halla uno de los motivos recurrentes de la pintura de madurez de Freud: un montón de trapos blancos y arrugados en forma de montaña. Recargada en un caballete de grandes dimensiones, en el último plano de la pintura, se aprecia una representación a escala del cuadro De pie contra las sábanas.

Estas sábanas blancas y arrugadas, que conforman telones o mesetas donde pueden acostarse o recargarse los modelos de los cuadros de Freud, constituyen un símbolo de la condición transitoria del hombre. Están ahí para señalar el paso del tiempo y significar las historias que se van adhiriendo a la tela. Esto quiere decir que no sólo son textura y por lo tanto volumen, sino los portadores de una nostalgia: olores y sensaciones táctiles, como el sudor y la memoria.

A principios de la década de 1990 Freud comenzó a trabajar con el modelo Leigh Bowery, proponiendo un contrapunto masculino para los desnudos de Sue. El catálogo de la Rizzoli que reúne la obra de Freud hasta 2007 registra ocho óleos con Leigh Bowery como agonista —esto es, como el reverso activo del pintor que lo retrata—. En Desnudo con la pierna levantada (1992) se establece un diálogo —erótico y violento— entre el modelo y el pintor, que va más allá de los límites precisos de la tela pero sin trascenderla: la relación entre uno y otro queda sugerida en ese espacio concreto, desplegando el abanico de un sinfín de conjeturas.

En Hombre desnudo, visto de espaldas (1991-1992) la masa rotunda de Leigh ocupa la parte central de la tela y sólo compite en voluptuosidad con el silloncito estilo Luis XV en el que Leigh está sentado. (Se trata, desde luego, de “voluptuosidad” en el sentido grotesco y absoluto del término.) Los pies de Leigh están apoyados sobre un tapete de color cereza y más allá, a la derecha, se encuentra uno de esos típicos tableros de la última pintura de Freud, donde la pared aparece manchada con plastas de óleo, como si se tratara de una paleta informal y gigantesca. Una celosía nubosa completa el retrato y nos lleva a repensar la soledad de un cíclope.

La fábula de Polifemo y Galatea cuenta la historia de una desgracia: el gigante Polifemo es un ser consciente de lo que significa vivir con una mente privilegiada en un cuerpo deforme. Esto le impide no sólo poseer a Galatea sino competir en igualdad de circunstancias con el apuesto Acis. Una tela de Freud de

1993, Y el novio, sugiere un epílogo para esta misma historia. Polifemo y Galatea yacen desnudos sobre una cama improvisada en el estudio. La sábana gris hace pensar en un lecho nupcial, donde se han llevado a cabo las querellas de un sexo disparejo. Polifemo excede en tamaño y fuerza a Galatea y, sin embargo, la ninfa reposa satisfecha a su lado. En su rostro se nota su alegría: tiene las mejillas inflamadas de un rubor natural y con el pie acaricia el muslo del gigante, que tiene la cara girada hacia un costado. Las paredes y la duela son las mismas del estudio donde Freud gusta de colocar a sus modelos, en relación directa con su propia psique. La luz de una lámpara ilumina el hueso de la tibia de Polifemo, imponiéndole al color carne de su piel una pincelada blanca.

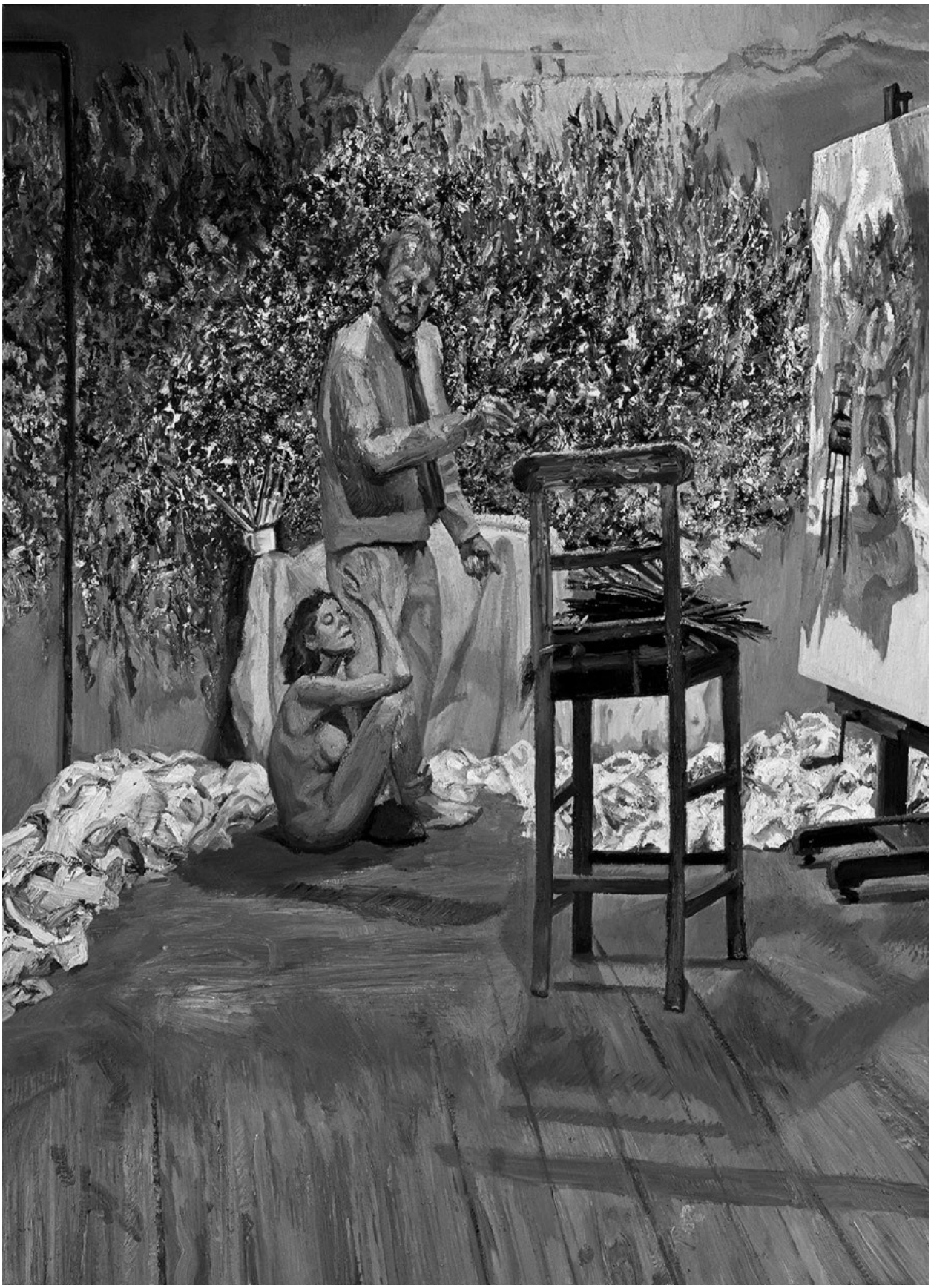
En este cuadro, sin embargo, los modelos se encuentran distanciados el uno del otro, pese a la desnudez y la proximidad de sus cuerpos. Como si cada uno, el hombre y la mujer, se hallaran prisioneros en la cárcel de su propia soledad y ensimismamiento. En la cárcel de su propio sueño. La pintura de Freud viene a ser en este sentido la representación de una lejanía dolorosa e irreversible, que impide la comunicación y el contacto en el mundo contemporáneo.

En El pintor sorprendido por una admiradora desnuda (2004-2005), Freud caricaturiza su propia coronación como artista. La escena ocurre, una vez más, en su estudio londinense. Una mujer desnuda, acuclillada en el piso, frota una de las mangas de los pantalones de Freud. Los jirones de tela blanca están dispuestos alrededor del piso formando una especie de anfiteatro. El efecto es formidable, si se consideran las dimensiones cuadrangulares de la tela —el círculo en el interior del cuadro, un efecto con el que Freud rinde homenaje a Francis Bacon—. Detrás de Freud hay una mesa cubierta por una sábana blanca, y en una de sus esquinas hay un tarro con pinceles. La mesa simboliza un altar pagano y, por lo tanto, el artista viene a ser el hierofante de un culto nuevo, donde la publicidad y el mercado han venido a ocupar el lugar que antes correspondió a los fundamentalismos religiosos. La pared frontal, que funge como una paleta de gran tamaño donde se mezclan los colores y, al mismo tiempo, como un fresco a lo Jackson Pollock, está bañada en una luz que viene de arriba, generando un engañoso juego de sombras. Una silla alta ocupa el primer plano. Sobre su asiento reposa una serie amorfa de pinceles. En el lado derecho se encuentra un caballete, y la tela que Freud está pintando es un reflejo de esta misma escena. Las manos de Freud hacen un gesto extraño: la derecha está flexionada a la altura del codo y la izquierda está abajo, formando un ángulo recto. La mano derecha está casi fusionada con los impastos de la pared pero, por su ritmo, pareciera que también forma parte de un baile perverso o de un

juego de espejos: el pintor se está mirando mientras posa. La pintura entra en una suerte de letargo, deja de hacerse en el momento en que la estamos contemplando.

En su parodia de la fama, Freud imagina a la humanidad desnuda y al mundo bajo la forma de un estudio. El pintor se autorretrata en medio de ese intervalo, que cancela el vaivén de la pincelada y genera una tensión cómica y dramática.

En un autorretrato de 1985, Freud aparece como un hombre mucho más enérgico y fuerte de lo que es en realidad. Su pincelada se ha vuelto más honda y despiadada. El juego de la luz y la sombra, sobre el rostro, apuntala esta primera sensación de violencia. Como suele suceder en una mayoría de casos, el artista parece distanciado del sujeto retratado. Sus ojos miran hacia dos posiciones diferentes, siempre mezclados con las sensaciones subjetivas del tiempo y la memoria. Freud se mira en el espejo de la pintura, y la resultante es una figura de carne y hueso, que nos recuerda lo grandioso y miserable que puede ser un hombre.



Lucian Freud, El pintor sorprendido por una admiradora desnuda, 2004-2005, óleo sobre tela, 137.2 × 106.7 cm, colección particular, The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images.

Los caminos llevan a Roma

En enero de 1991 asistí a la soirée de la exposición El antirretrato del doctor Villanueva, que se presentó en la Galería de Arte Mexicano, entonces en la calle de Milán de la colonia Juárez. Nadie advirtió mi presencia. Yo, sin embargo, seguramente conocí esa noche a algunas personas que serían fundamentales en mi vida posterior.

Unos meses después, en mayo o junio, el dibujante Felipe Posadas me obsequió el folleto de una exposición suya que había tenido lugar en la escuela de San Carlos. Uno de los textos era de José Luis Cuevas y el otro, muy breve, de Fernando Leal Audirac. El de este último se titulaba “La paleta y el hígado”:

En los intestinos del Minotauro se leen, con precisión, los oráculos que los dioses han dejado para darnos su testimonio en alto contraste. A la distancia reflexiva, que la página en blanco impone, el rastro de la memoria deconstruida se vuelve autónomo y, cumpliendo su destino, abandona la mano a su suerte…

Posadas no aparece por ningún lado. Sin embargo, la retórica y la violencia con que este breve texto fue pintado conviene en todos sentidos a la emotividad que el dibujante plasmaba en su obra de aquellos años. En los ensayos de Leal Audirac existe un pretexto, una realidad antecedente; sin embargo, la prosa se ceba en la prosa, sin atentar nunca contra sus propios límites o expectativas.

Fue Posadas quien me llevó por primera vez a la tertulia de los viernes, en la calle de Chihuahua de la colonia Roma. Como no tenía dinero para comprar nada mejor, llevé un ron de la peor calaña que había adquirido en una vinatería

de la esquina de mi casa. El maestro Leal, como entonces le conocía, sacó un vasito de plástico y frente a la mirada sardónica de los demás contertulios, me sirvió una cantidad ominosa del brebaje aquel como primer atentado contra mi hígado.

De acuerdo con los postulados tradicionales de su forma, la paleta es el hígado: vísceras, entraña. Y la pintura comienza a vivir en la paleta; de ahí que los pintores no las limpien o se atrevan a alterarlas. Y los oráculos no significan las sentencias ni las sacerdotisas que las exponían, sino las vísceras donde se contemplaba la imagen viva de un Destino revelado.

Recuerdo la primera noche que subí a la biblioteca de Leal, en la planta alta de su casa de Chihuahua. El maestro Posadas subió con nosotros. De la estantería de uno de los libreros, Leal sacó el tomo de la edición príncipe de Tomóchic. Sopló sobre uno de los cantos del libro, al mismo tiempo que el rostro del maestro Posadas se perdía en un banco de niebla. En la recámara contigua se encontraba el primer autorretrato al óleo que pintó Leal en 1975. En esos meses yo comenzaba a leer a Joyce y a vislumbrar el nexo entre verbalidad, retórica, gestualidad, pincelada y pintura.

Existía la necesidad de fabricar un mito que girase en torno de la propia figura para comenzar a existir como tal —es decir, como artista—. El Autorretrato de 1975 sería, en mi imaginario personal, la recreación de una poética, misma que ocurre en los capítulos finales del Retrato del artista adolescente. [Joyce sabía, desde luego, que el artista que formula una poética no contenida o no encarnada en una obra está condenado al fracaso, tal como sucede, no en el Retrato, sino en el Ulises con Stephen Dedalus.]

Un viernes, Fernando se despidió de nosotros porque tenía que escribir el texto de una conferencia que leería al día siguiente. Al día siguiente, en efecto, me presenté en la Casa del Lago, donde Ana Rosa González Matute leería los poemas de su libro Estrías. El texto de Leal Audirac serviría de prólogo, a la

postre, a esa reunión de poemas. La lectura en voz alta no fue lo que me deslumbró inicialmente, sino el hecho de que el pintor se diera apenas el lapso de una noche para preparar un texto donde lo que prima son las veladuras: la anécdota se distiende hasta desaparecer y las claves de interpretación de los poemas se reducen al itinerario de un pensamiento que tiene en la poesía, sin más, el más alto de sus quehaceres. Pasaron unos años antes de que yo pudiera resolver algunos enigmas, como el significado de los cinco puntos suspensivos que siguen a la letra "A", en uno de los poemas de Ana Rosa, y que utiliza Leal Audirac como epígrafe de su enigmático "Recado":

"Ni forma, ni agua, ni latido, / sólo una esterilidad insomne." [ARGM, "A….."]

Tiempo después, sería testigo indirecto de la redacción de otros ensayos. Recuerdo particularmente los borradores sucesivos del ensayo "Desde las sombras", dedicado a la escultura y al escultor Andrés Peraza. Recuerdo su estructura atemporal y el afán de modelar con palabras. A este afán de modelar se suma la sintaxis, donde las comas y los puntos son las marcas de un buril, cuyas incisiones ocurren en el tiempo y sobre el espacio de la página.

Dejamos de vernos durante diez años. A la casa, sin embargo, llegaban de cuando en cuando los catálogos de sus exposiciones en Europa y México. En el catálogo de su exposición en la Casa del Mantegna, por ejemplo, leí su ensayo "Bajo un cielo de plomo". Sus "Anotaciones al margen de un nuevo códice" las leí en el libro que hizo Mario del Valle con cuadros de Leal y poemas de González Cosío (hacia 1993). Leal Audirac se encontraba en uno de los puntos más altos de su carrera como pintor en México, y resultaba extraño, o revelador, que un artista visual se encargara de presentar la obra de sus amigos escritores y, sobre todo, que invirtiera en sus textos la relación que por antonomasia ha privado entre unos y otros. A partir de ese momento, y obedeciendo a una suerte de estrategia prístina, ya no era el pintor el que ilustraba los poemas de sus amigos escritores, sino los escritores quienes ilustraban los cuadros del artista.

Conversando con un amigo hace unas semanas, convinimos en que no había más ruta para la literatura que la del ensayo, debido a la capacidad del género para fragmentar y abarcar y, en especial, para descentrarse. Ningún género como el ensayo más próximo al poema o al aforismo, sin llegar a ser ninguna de las dos cosas, y ningún género como el ensayo más cercano al discreto encanto de la narrativa, ya no digamos sin llegar a serlo, sino con el declarado propósito de deconstruirla hasta despojarla de su espesor cosmético y por lo tanto decimonónico.

En los ensayos de Leal hay algo más que un fuerte matiz filosófico-estético: debe verse en ellos un repaso constante de las cualidades retóricas de una prosa consciente de su disposición para el ensamblaje, la articulación, el organigrama óseo.

La mayoría son ensayos para ser vistos, no para ser leídos. “Los horizontes verticales”, “Labyrinthos”, “El reflejo áureo”, “Sobre el color del cielo”, “El observador como accidente”, “Huecograbado: la floresta de piedra” son ejemplos de ello.

Los ensayos de La monumentalidad de lo íntimo (México, 2007) no son tanto el reflejo especular de una teoría del arte, sino que son prosa consciente de su ser en prosa. La teoría queda avalada y pulverizada por el gesto de quien deviene escritor en el momento de estar escribiendo desde la periferia del lenguaje. Porque en todo momento es un pintor el que escribe desde fuera de la literatura para conferirle a la literatura una calidad eminentemente plástica.

Y eminentemente rotunda. Los periodos iniciales del ensayo “Desde las sombras” fueron trabajados de manera autónoma: “En las catedrales laicas de nuestros días, / templos del olvido de todos, / de sus sótanos penden, / destazados por el tiempo, / los desmembrados dioses de una antigüedad próxima…” Las comas, aquí, funcionan como las bisagras de una escultura hecha de palabras, donde la falta de higiene del lenguaje es más bien despojo: el

mármol contemporáneo y ávido con el que se construye el significado.

Ni la prosa ni la pintura ni el poema se trascienden porque están contenidos en su propio orbe. Son así entidades suficientes: detritus que se ensamblan en el paraíso desolado de la no-conciencia. Y sin embargo, la prosa, la pintura y el poema se intersecan en un punto improbable del espacio. No para trascenderse ni acotarse, sino para resignificarse de manera totalmente diferente.

Son muchos los temas que recorren las páginas de los ensayos [me sentí tentado a escribir de la pintura] de Leal Audirac. La relación antagónica de la palabra y la imagen, la mitología personal de un artista que se proyecta y se concibe como artista, en el tiempo improbable de una obra que en el momento de su concepción y proyección no existe; la relación, por tanto, del pasado, el presente y el futuro, y la abolición del tiempo en las fábulas del conocimiento, el hombre, el destino y la finitud engañosa de la vida.

Otro tema es el de la propia pintura. En la mayoría de sus ensayos, Leal Audirac habla de amigos pintores, fotógrafos o escritores. Sin embargo, en todo momento está hablando de sí mismo y ofreciendo claves personales para la interpretación crítica de sus cuadros. Discriminación, esfumaturas, desvíos, manchas, violencia, despojos. Pintura, pero también literatura, en el mismo sentido corporal que las palabras retórica y oratoria tuvieron para los gramáticos medievales.

“También en este respecto es el gran prosista algo más que un crítico y un demoledor, es un continuador y un coronador de la gran tradición épico-retórica, para la que también la prosa constituye un arte sujeto a reglas, oratoria.” [Erich Auerbach, “La Dulcinea encantada”, Mimesis, p. 319.]

En los entresijos de estos parágrafos acecha el tema de los títulos con que el pintor parece no tanto nombrar sino referirse a sus cuadros, haciéndoles que

hablen y sean ellos mismos quienes se expliquen. ¡Qué la pintura hable! Un viernes al que no había acudido casi nadie, en una habitación iluminada por el resplandor de una vela, como en un cuadro de Georges de la Latour, Leal nos explicaba el verdadero sentido de su cuadro La despedida del hierofante (1991). Un sacerdote reposa en una cripta, al tiempo que su espíritu se yergue a partir de su cuerpo y se dispone a marchar a otro lado, a continuar su existencia en otra dimensión, fuera del cuadro. Leal, obediente a una retórica casi rayana en el dramatismo, se aproximó a su tela tanto como pudo y nos dijo que el verdadero secreto residía en vivir dentro del cuadro, tal y como las nociones de tela y de textura lo exigían.

La serie de los papas —inscrita en El museo del hombre— refiere el problema de la intriga política que acompaña a la maquinación teológica más severa y profunda. ¿Fueron los Evangelistas y los Padres de la Iglesia los primeros embajadores encubiertos de la historia de Occidente? ¿Cuáles son los pasillos laterales que conducen a la escena de un crimen amparado en razones de orden especulativo y metafísico? Caín, asesino confeso de su hermano Abel, inauguró una larga tradición de crímenes cometidos a la sombra del manto de Dios, tiñendo de sangre sus designios.

Nadie está libre de culpa. Y todo terminará en Apocalipsis, como en el sueño de Juan, donde el sufrimiento del hombre hace emerger de nuevo a la figura del Cristo.

Los cuadros Simón Pedro y Simón Mago, En cónclave y El enviado de Roma (1991) fueron urdidos con el mismo ímpetu vital que “The Purloined Letter”, de Poe, pero también representan algo que está más allá del entendimiento y tiene que ver de manera exclusiva con el mundo de los hechos. Pincelada y brutalidad, concepción y boceto —una mano se abre al mismo tiempo que se cierra, obedeciendo a los oscuros mecanismos de la manipulación, la sutileza y el poder político—.

Dos cardenales celebran un cónclave sentados a una mesa, con un plato y un cubierto de por medio. El enviado de Roma extiende su manto purpúreo a todo lo largo, rememorando la teatralidad con que los prelados de la Iglesia católica entraron en la escena política de Europa para dominarla durante más de dos mil años. (Abajo, en primer plano y fuera de contexto, una pluma fuente Mont Blanc nos remite una vez más al símbolo pasivo de la escritura, para recordarnos, por un lado, que lo que vemos no es un tratado; y lo que vemos no es algo que pueda ser leído.)

Los títulos se oponen a los cuadros, poniendo de relieve su dimensión no-narrativa. En el caso de Leal Audirac, el pintor conserva la vocación de recrear el mundo situándose al margen de los hechos, como sucede con Giotto y otros pintores medievales que no se deslindaban aún de la Biblia como texto, contrario a la realidad del muro y sin embargo parte integrante de él.

Los títulos, de hecho, son “apostillas”: ensayos encapsulados que retratan la otra dimensión de los cuadros. Contienen, así, las reflexiones del artista sobre su propia obra, contando con que ésta se redimensiona a partir de los efectos catárticos, e inclusive contradictorios, que las palabras ejercen sobre la naturaleza plástica-autónoma de los cuadros en sí mismos.

En los viernes se escuchaba con frecuencia El misterio de las voces búlgaras, la grabación de un disco que Leal reproducía en una desvencijada tornamesa que había en la sala de su casa. Esa misma tornamesa aparece en el cuadro titulado Suicidio (1991), junto a un florero, un rastrillo, unas tijeras y un cuchillo. De no ser por el título, el espectador no se sentiría transportado a una tarde de domingo, donde nada sucede y la melancolía inunda las percepciones del artista. Sin embargo, lo que el espectador ve sobre la tela no son sino pinceladas uniformes de gris, que recrean las superficies de arenisca de los frescos pompeyanos.

En este cuadro, hay una tensión entre objetividad y subjetividad, pero también entre categorías ontológicas —y etimológicas— tales como objeto y ausencia. O

ánima, propiamente dicho.

Nadie como Wittgenstein para entender el problema de la pintura. No me estoy refiriendo con esto al parágrafo 4.1212 de su Tractatus, donde afirma que “Lo que se puede mostrar no puede decirse” [curiosamente, los acentos no están puestos en los infinitivos sino en los verbos conjugados]. Hago alusión, más bien, a su pregunta sobre el verde y qué clase de verde, si verde seco o mojado. Las palabras no arrojan tantas precisiones como el tacto.

Un sábado, no recuerdo el motivo, aparecí en la casa de Chihuahua. En el comedor, donde se celebraban las reuniones, había botellas vacías, vasos de plástico, un fuerte olor a pintura, revistas, libros amontonados en un cofre, un candelabro con sus velas exhaustas, casi consumidas, y papelitos. Papelitos escritos y regados al azar. Tomé uno y leí no recuerdo qué cosa sobre el destino y la ignominia. Comprendí que el texto era el oráculo: cuerpo, desgastado y expuesto, fruto de una batalla anterior.

El abandono, el polvo y la desolación vendrían a ser el alimento que enmarca los periodos más vivos en el devenir de un artista.

Artista entendido como héroe. Pero también, en el fondo, como creador de su alter ego: el náufrago, el Desdichado nervaliano.

La arrogancia nubla la visión y el entendimiento del guerrero, llevándolo a equivocar el objetivo: descubrir su ubicación real en el espacio y establecer el rango de distancia a que se encuentra el enemigo. El guerrero no entenderá sino entonces que él es el arco, la tensión de la cuerda, la flecha y el blanco y, por tanto, el enemigo mismo. En el momento en que comprende esto sabe que la batalla es inútil, porque la batalla, ya ganada, se ha perdido en otro tiempo.

Duchamp propuso la figura del artista huérfano de obra. Pero el artista sin obra de Duchamp no nace de la imposibilidad de generar un cuerpo de ideas estéticas encarnadas en la forma de una obra, sino de la ironía de que en realidad la obra de un artista consiste en todo aquello que el artista se niega a realizar.

En una parábola de Borges, un hombre se afana en pintar una pared plasmando en ella diferentes objetos: árboles, casas, coches, locomotoras, manos, paraguas, clavos, mesas, sillones, bastones. Al final, ese hombre descubre que ha pintado su propio rostro. Esto mismo ha ocurrido con Fernando Leal Audirac. Un periodo de treinta años ha sido suficiente para eliminar todo resabio de autobiografía, dando preeminencia a la obra. Aunque muchas cosas han cambiado, rasgos esenciales permanecen. El mundo avizorado y tempranamente descrito en la mirada de un adolescente de diecisiete años ha cobrado sustancia y se ha vuelto irremediablemente cierto.

Poetas apóstatas

I. Un retrato fotográfico

Tiene la facha de un sobreviviente. Y así nos mira, queriendo huir de nuestra mirada, fijo e incomodado por la lente de la cámara que recorta su silueta contra un muro de Cards. No sabemos, porque la foto es en blanco y negro, de qué color es el muro y si el gabán que envuelve el cuerpo de Michon es enteramente negro. En sus grietas relamidas por el musgo, el muro seguramente es verde y gris, como lo son de hecho todas las piedras que se exponen a la dureza de un clima violento y reiterado. Así, mientras se encoje en los hombros inexistentes de su gabán, Michon nos mira como si quisiera marcharse cuanto antes, como si no quisiera que lo identificáramos con lo que probablemente es: un escritor con méritos suficientes para figurar en un retrato que será reproducido en los cintillos de sus libros, delgados volúmenes de no más de cien, ciento veinte páginas, vendidos por millares y traducidos a multitud de lenguas.

Pero Michon parece resignado a ser ese escritor y a incomodarnos con su estilo, vertiginoso y cruento; un estilo que se filtra como la humedad en las paredes de nuestra propia prosa; un estilo trabajado con manos ásperas y garbosas, las de un prisionero acostumbrado a picar la piedra de una cantera interminable y sin sentido.

Michon ara su prosa como se ara la tierra, a solas, bajo el silencio estival de una lámpara —la misma lámpara que Van Gogh identificaba con el sol de los campesinos—. Abona los surcos o camina en el desierto, deteniéndose de cuando a cuando a mirarse las ampollas que la sal de la tierra ha dejado en las plantas de sus pies descalzos. Las palmas de sus manos y las plantas de sus pies deben ser lo mismo, transparentes y entrecortadas, como los hilos de agua que la lluvia simula en el cristal de una ventana o como los sollozos de un niño. Más allá de la ventana está eso que llamamos “el mundo”; más allá de los sollozos del niño no quedan más que vestigios.

Entre el muro agrietado contra el que se recorta su figura y el rostro insidioso de Michon apenas hay diferencia. Uno y otro son caras de la misma moneda. De un lado el silencio y del otro la elocuencia. O el énfasis, como él mismo lo llama.

Michon ha perdido el pelo y nos mira con las canicas negras de sus ojos diminutos. La mueca de sus labios desdibuja el monograma de la cólera y el asco. Ha visto y ha sentido el hedor de la belleza. “Todo tiene un precio”, parece decir con sus labios mudos. “Y el precio debe ser muy alto.” Michon lo reconoce: es un sobreviviente que ha superado la ausencia de la letra. Ha pasado por las primeras etapas de una vida estéril y ha escrito, para rendir cuenta de ello, sus Vidas minúsculas.

Ocho pequeñas biografías que, en suma, constituyen el árbol genealógico de un escritor furtivo. Un escritor punible: Pierre Michon, nacido en Cards el 28 de marzo de 1945, en los meses finales de la segunda Guerra. Nacido sin esperanza después de la Guerra es equivalente a, en el caso de una inteligencia visceral como la de Michon, haber nacido sin esperanza después de Victor Hugo, Baudelaire y, sobre todo, Rimbaud. La sombra devastadora de este último campea de una manera o de otra en los escritos de Michon.

Huérfano de veleidades aristocráticas, Michon crece a la sombra de un árbol que se seca bajo los rayos solares de una lengua condenada. La Lengua, escribe con mayúscula, poseído por el mismo énfasis con el que escribe la palabra Hijo, con el que encubre el dolor ontológico que le provoca la orfandad de padre y madre. Porque el dolor está ahí para ser revelado, y los caminos de la revelación son azarosos. No digo que sea fácil escribir como él, aunque pueda entender ahora mismo por qué tomó la decisión de escribir lo que escribió: una autobiografía novelada como única salida, como única forma de escapar a la condenación del abismo; una autobiografía de proporciones seculares, mínima. No es casual que a los treinta y siete años la prosa se resuelva en ritmo, de la misma forma en que no es casual que pasados los treinta, en las orillas de los cuarenta, cuando todo para muchos está ya decidido, la salvación provenga de la única realidad legible o modificable por mediación del estilo: la pesadilla de la propia vida. Michon juega con la fatalidad de saberse transitorio y nimio, al mismo tiempo que se mira a los ojos y se deconstruye. Pierde el pelo a la par que pierde los ánimos: se sosiega en la escritura, que es otra forma que adopta la furia.

Antes de la aparición triunfal de Vidas minúsculas (el libro se publicó en Gallimard en 1984, e inmediatamente después obtuvo el premio France-Culture), Michon era algo peor que un "escritor sin obra": era un hombre sin vida y sin porvenir, que deambulaba a expensas de una quimera falsa y desastrosa: la promesa de que algún día escribiría. Entre la obra y el silencio Michon tendió el puente de su propia vida, disfrazada de las vidas paralelas de quienes merodearon el árbol familiar de su infancia: un niño huérfano, André Dufourneau, dueño de un porvenir nulo que se embarca al continente africano en busca de fama y fortuna ("Volveré de ahí rico o moriré", dice, haciéndose eco de un Rimbaud que tiende su sombra sobre este primer relato) y un cura de pueblo licencioso, Georges Bandy, que seduce a las feligresas más guapas de su parroquia antes de morir, años más tarde, en un accidente de motocicleta. A la grandilocuencia, Michon le opuso el vértigo contenido e incisivo de la biografía ínfima, el cuento razonado con el menor número de elementos posibles. Vidas minúsculas guarda un ligero parecido con la Historia universal de la infamia (1935) de Borges, que sirvió de antifaz a los empeños de una imaginación que nunca quiso desmarcarse del todo de los ambages de la crónica y el ensayo. La diferencia entre el libro de Borges y el libro de Michon es que en sus Vidas minúsculas éste se asume como el eje en torno al cual gravita la arquitectura de sus ocho relatos. Al hablar de ellos hablo de mí, dice en las páginas iniciales de sus Vidas minúsculas. Michon se retrata a sí mismo como lo hubiera hecho un artista flamenco del siglo XV, atento a la importancia que adquiere la construcción de la propia imagen para el levantamiento y la legitimación de una obra.

Si los modelos literarios de Borges para Historia universal de la infamia fueron la Antología de Spoon River de Edgar Lee Masters y las Vidas imaginarias de Marcel Schowb, el modelo para las Vidas minúsculas de Michon fue el Flaubert de "Un corazón sencillo". En la elección de un escenario —el clima desteñido de la Creuse— y en la elección de sus personajes —la vida callada y aglutinante de su propia parentela—, Michon sigue la lección de su maestro. Porque también Flaubert habla de nadie, y al hacerlo, habla de sí mismo. La "modernidad" de Michon se aparece entonces bajo la forma definitiva que adopta la voluntad de su estilo: contar lo mínimo —lo insignificante, lo secundario, lo nimio— con el menor énfasis posible. Optar por una literatura menor no significa optar por una literatura mediocre o desfasada. Ejercer esta opción es una forma de cuestionar la economía de lo preexistente y agregar una nota tangencial al paisaje; la nota de la propia errancia.

La erudición es otro rasgo compartido con Flaubert. A lo largo de las Vidas minúsculas desfilan los nombres de Melville, Conrad, Faulkner, Chateaubriand, Flaubert. Si Michon rinde homenaje a la literatura por un lado, y suscribe una estética de lo breve y periférico por el otro, es porque en todos sentidos su prosa se descentraliza. Se vuelve menor por rigor y disciplina. Se requiere una montaña de libros para condensar un mamotreto en una sola página; pero se requiere de una vida acribillada para inyectar pasión a esas mismas líneas. El esqueleto sin la carne no puede constituir una proyección de lo humano hacia el infinito incierto y promisorio de una obra hecha esencialmente de palabras. De ahí los énfasis de Michon en los paisajes, exteriores e interiores, que van modelando su afición al alcohol, las mujeres y las drogas. Una golpiza afuera de un bar le desfigura el rostro a los veintisiete años; acto seguido su mujer lo abandona y la soledad le da la bienvenida a una lucidez lacerante y mucho más aterradora que la realidad de un miserable huérfano de obra: “Me estaba hundiendo […] acusaba con grandilocuencia al mundo entero de haberme despojado, y perfeccionaba su obra; quemaba mis naves, me ahogaba en olas de alcohol, diluyendo en ellas montones de farmacopeas embriagantes; me moría, estaba vivo”. Mundo lapidario y telegráfico, zanjado por el uso y el abuso de las comas y los puntos y coma. Michon escribe Vidas minúsculas para salvar el pellejo; era este libro o la muerte. ¿Existe una mejor razón para escribir un libro?

II. En ausencia de lo Escrito

En 1992 Michon publica una obra maestra, Rimbaud el hijo. No se trata propiamente de una ficción sobre Rimbaud sino de un ensayo narrativo sobre la vida y la obra de Rimbaud, donde los elementos de un estilo perfilado en libros anteriores (Vidas minúsculas y Vida de Joseph Roulin, 1988) se funden en un todo homogéneo y sostenido. Un stacatto sin ascensos ni caídas. La autobiografía se diluye y la interpretación se atempera merced a los paisajes que Michon sabe dibujar con una precisión enfática. Consta el episodio sobre la foto de Carjat como ejemplo: “Rimbaud se sienta donde Baudelaire se sentó […] Carjat regresa con las placas, se quitó el abrigo. Descubre el cilindro. Ya está bajo la cogulla negra. Rimbaud escribió ‘El barco ebrio’ como si se fuera a morir, piensa, e incluso si ‘El barco ebrio’ no es exactamente la poesía, aún así lo pulió lo más posible para el Parnaso, lo hizo de todos modos”. Y añade: “El cielo

allá arriba es grande como un padre. Hace mucho que Rimbaud ya no respira. Carjat dispara el obturador. La luz se precipita sobre los halogenuros, los quema. Rimbaud en ese instante añora Europa".

Esa última frase resume el proyecto definitivo de un poeta que acabó por tirar sus ambiciones a la basura, relegándose no tanto a la periferia como al limbo. La renuncia de Rimbaud a la poesía significa un antes y un después en la historia de la literatura occidental. Pero ¿qué significa añorar Europa en el momento de ser transfigurado por el mandato de una lente fotográfica, esto es, en el momento de estarse convirtiendo en icono mediático, en imagen de sí mismo? Rimbaud se vuelve Rimbaud en el momento en que Carjat le toma la foto, y eso le confiere una conciencia y una comprensión olímpica de la historia. Rimbaud forma parte de la historia en el momento preciso en el que se coloca fuera de ella. El privilegio era muy alto y hubiera podido marear a cualquiera. Pero Rimbaud tenía el temple y la disposición necesaria para convertirse, sin atenuantes, en el novio que habría de desposar a la envejecida Europa y acompañarla en el banquete de una civilización que había llegado a su fin, pero que renacía con las palabras aladas de un poeta blasfemo pero lo suficientemente domesticado como para darse a entender con claridad fulgurante en el mismo idioma de los poetas, desde Dante hasta los predecesores inmediatos de Rimbaud: Hugo, Gautier, Baudelaire. Rimbaud añora Europa en el momento en que él mismo la desdeña. Rimbaud no quiere convertirse en poeta, porque la consagración del poeta equivale precisamente a su desintegración.

Su fuga de Occidente es un deseo expreso y aparece prefigurada con claridad en la prosa de Une saison en enfer. "Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je sui rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre !" No hay temor ni vacilación en las palabras de su "Adiós"; se va de lo que no quiere ser: un poeta a la manera de Banville y a la manera de Hugo. Un vate a la manera de los que vendrían después. Renuncia a los premios y las academias; al entumecimiento, en suma, de las facultades poéticas. Percibe que es imposible cambiar el mundo a través de la palabra. Las entonaciones presurrealistas de las palabras Revolución y Poesía se vuelven, en el silencio y la renuncia de Rimbaud, palabras huecas. En esta renuncia emblemática se centra toda una discusión acerca de la duración de la poesía y las maneras —todas ellas falaces— de reproducir un dictado por medios artificiales. ¿Qué son los poemas sino la crónica diferida de los encuentros de los profetas con la zarza ardiendo?

Rimbaud responde con un adiós y una renuncia definitiva a las preguntas por la duración del sueño de la poesía y por la relación del poeta con la sociedad de sus pares. Nos dejó a solas con lo que somos ahora, en un tiempo en que formar parte de una sociedad de poetas nunca había sido algo tan execrable e insulso. Para Michon, la razón de la renuncia de Rimbaud a presidir el drama de Occidente debe buscarse en el orden de lo práctico: "…si calló, si se extirpó la poesía en carne viva, como se repite tan cordialmente desde Mallarmé, fue porque el verbo no era esa contraseña universal con la que había soñado tan ardientemente el pequeño Rimbaud de Charleville —y algo tardíamente se dio cuenta de que sólo el oro podía ser esa contraseña—". O no quiso ser de este mundo o, en una palabra, sólo quiso ser rico. De Villon a Genet, sólo Rimbaud se ha dado el lujo de hacer lo que le vino en gana, respondiendo a los mandatos de su lucidez y su desidia.

III. El cansado ruiseñor de la Poesía

Rimbaud y Michon representan los extremos opuestos de una misma leyenda. El primero renegó de la literatura para precipitarse en el agujero negro de la vida; el segundo siguió la ruta contraria, de los desiertos de la vida a los oasis execrables de la letra impresa. El primero comienza y termina su "obra" entre los quince y los diecinueve años; el segundo empieza a perfilarla a los cuarenta.

Lejos de ser un condenado, Michon viene a ser una fuerza ingobernable que se concentra y domestica al punto de convertirse en prosa. Rimbaud es un cúmulo de preguntas no resueltas. ¿Qué tan iguales eran el poeta y el viajero-explorador de África?, ¿qué tan similares eran las actitudes de uno y de otro hacia la vida? Es imposible que el poeta y el negociante fueran el mismo. El niño arrogante del cuadro de Fantin-Latour, por un lado, y el hombre de hierro de la foto de Sotiro, en Harar, por el otro. Si Rimbaud no hubiera dejado el testimonio de la Temporada en el infierno, sopesar estas cuestiones no tendría importancia. Pero lo que sigue inquietando a críticos y biógrafos, tanto como a los simples lectores de su obra, es que Arthur Rimbaud fue un hombre de carne y hueso que casi consiguió borrarse del mapa por completo. ¿Cómo hablaba y por qué en el fondo marcó un tajo tan abrupto? Ni el oro, incompatible con la naturaleza del sacrificio poético, ni el deseo de estar solo y al margen del proyecto fracasado

del Occidente pueden ofrecernos una respuesta satisfactoria.

Come en casa Borges

Hubiera sido mi deseo, en efecto, que algunas expresiones groseras se hubieran suavizado, y que algunas flaquezas de nuestro héroe hubieran quedado más en la sombra, si bien es de gran utilidad presenciar las debilidades inherentes a los grandes intelectos, y usted nos ha dado la autoridad del doctor Johnson, en el sentido de que en la historia es preciso contar todo.

El “doctor Adams”, en una carta del 17 de noviembre de 1785 dirigida a James Boswell con motivo de su Life of Johnson.

I

Asiduamente, entre el lunes 12 de enero de 1948 y el sábado 22 de junio de 1985, según consta en el diario, Borges come[1] en casa de Adolfo Bioy Casares. Conversan (a decir verdad, Borges monologa y Bioy Casares tercia), recitan poemas aprendidos de memoria, se cuentan historias, escriben al alimón y aburren y enfadan a Silvina Ocampo, esposa de Bioy, y a Marta, hija de ambos. Casi todo el diario, más de mil seiscientas páginas en las que Adolfo Bioy Casares reconstruye el devenir de su amistad con Borges, transcurre en el comedor de la familia Bioy. De estos encuentros resulta una comedia beckettiana en la que predomina la voz cansina de un señor prematuramente amargo, que parece tener una misión en la vida: imponerse en la historia de una literatura. Como pocos escritores antes y después de él, Borges supo lo que tenía que hacer para llevar a cabo su cometido: hurtarse a la idea de modernidad predominante en su tiempo y hacerse pasar por un escritor conservador en un siglo marcado por los desplantes, las rupturas y los experimentos. Tal vez tuviera razón si pensamos en lo primero y en lo segundo como dos formas de la acción y de un entusiasmo ciego. Nada más alejado de Borges que las violencias propias de una vida, ya no digamos “agitada”, sino de una vida que no tuviera que ver con el inmovilismo de los libros y las bibliotecas; nada más lejano a la sensibilidad de

Borges que formas de argumentación que no tuvieran su cimiento en una lucidez hiriente y recalcitrante.

A su modo, Borges era caprichoso y radical. No consentía más opinión que la suya. Era un dictador discreto e inaparente, que hacía depender el universo del vaivén incesante y metódico de sus enunciados. Que se le considerara un reaccionario significaba, sin embargo, que sus opiniones eran cambiantes: el Borges de 1956 no es el mismo Borges de 1982. En “Funes el memorioso” —un cuento sobre los inconvenientes de tener una memoria tan vasta como el universo— Borges va más allá y expone la teoría de que un rostro no es el mismo de un momento a otro y, por tanto, que una persona o una cosa —léase un animal o una planta— no son lo mismo a la hora de la comida que a la hora de la cena. El ultraísmo del primer Borges se opone al conservadurismo del Borges de la década de 1930, por una razón histórica y sencilla: el ultraísmo de Borges es en realidad un criollismo confuso, que con el paso del tiempo se fue modificando hasta convertirse en una serie de símbolos paganos (el cuchillo, el laberinto) y de circunstancias autobiográficas tan legibles y nítidas como pueden llegar a serlo, por momentos, los cinturones de una prosa invulnerable.

Los lectores y comentaristas del diario han reconvenido las actitudes de Borges, que Bioy registra en el mismo. Sin embargo, nadie se ha preguntado hasta ahora por la actitud ni los propósitos de Bioy. Muchas de las páginas del diario parecen escritas por el peor enemigo de Borges. ¿Por qué uno de sus mejores amigos, o una de las pocas inteligencias que Borges parecía estimar en el mundo de los vivos, además de la de su madre, dispuso de semejante afrenta? Tal vez, en el fondo, Bioy Casares estaba consciente de que Borges no respetaba otra opinión que no fuera la suya, y no gustaba de otra cosa que no fueran sus propios escritos, en prosa o en verso. En este asunto tan delicado, la valoración de la obra de los otros, no es que fuese irónico, malo o mezquino; simplemente, Borges se encontraba todo el tiempo a favor de sí mismo.

El diario de Bioy puede leerse como un catálogo admirable de epigramas. Por ejemplo, en la página 894, leemos: “En Neruda no hay versos que uno quisiera repetir. Además, si uno lee a Apollinaire, tiene la impresión de que, por momentos al menos, siente lo que dice y lo dice porque quiere. Neruda no ha de recordar sus propios poemas. Nadie puede recordarlos, y si alguien se los leyera y salteara un verso, Neruda no se daría cuenta”. Y en seguida, en la página 895, Bioy hace uno de sus típicos recuentos: “Leemos los poemas de Neruda y Paz. Los de Paz, no libres de fealdades y estupideces, parecen mejores”. Ni Borges ni

Bioy dejan títere con cabeza, e inclusive se puede incubar la sospecha de una mayor malignidad en Bioy, por escribir esas cosas y por disfrazarse de Borges para decir lo que en otras circunstancias hubiera sido poco decoroso decir. ¿Era tanta la animadversión de Borges hacia Joyce y el Ulises; y de ser así, por qué llegó al extremo de dedicar varias páginas a su denuesto y comentario, en lugar de simplemente olvidarlo?

A su animadversión por Joyce podemos sumarle su animadversión por Eliot,[2] y a su relación conflictiva con Leopoldo Lugones podemos sumarle su relación conflictiva con Macedonio Fernández. Y a su relación conflictiva con la tradición de la literatura argentina podemos sumarle su relación conflictiva con Bioy.

Pero esto último no debe incomodarnos, al punto de confundirnos sobre la índole personal de las invectivas de Borges. Si Borges, día a día, parece destruir todo lo existente en materia de historia y tradición literaria, dejando al margen las lealtades que figuran en sus ensayos y en sus cuentos, lo hace porque está convencido de que no hay otra forma de convertirse en escritor más que destruyendo la memoria de los escritores precedentes. Cuando Borges desmonta los mecanismos de los cuentos, las novelas o los poemas del pasado, lo hace todo el tiempo pensando en el mejor funcionamiento de su obra. La perplejidad, en Borges, no es razón suficiente para justificar una fama postrera. En una de las páginas del diario, Bioy recuerda a Borges decir que las personas admiran lo que conocen de manera deficiente. Y Borges, más que un lector exigente, es un escritor obsesionado con las posibilidades de supervivencia que puede ofrecerle el mundo contemporáneo a un escritor condenado a la repetición y el pastiche.

II

El universo es un terreno baldío, y sobre los hombros de Borges pesa la tarea impostergable de reinventarlo. Borges no lo hizo de la mejor manera posible, porque para realizar su empresa se valió de una diversidad de herramientas que corresponden a todo menos al camino recto. Por encima de cualquier otro método, privilegió la parodia y el disfraz, el desacato y la erudición simulada. Un cuento de Borges puede comenzar como un ensayo o un tratado elocuente

sobre historia. Esto es importante: los énfasis de Borges, su manera de perfilar su prosa. Los adjetivos son una forma de dimensionar los sustantivos. Pero también son una forma de rebajar el espesor de la prosa.

El martes 10 de septiembre de 1957, Borges le dice a Bioy: "…me parece que, ahora que no veo, sólo puedo escribir, quiero decir, dictar, cosas breves. Con los textos largos me pasa que no los veo en su conjunto". La cronología es inexacta, porque ya en 1935 Borges se había ensayado reiteradamente en la escritura de piezas breves. Lo que no es inexacto sería atribuirle a la ceguera gradual de Borges su predilección por el cuento —o por las formas breves en general— en detrimento de la novela.

De 1935 precisamente data la única novela que escribió Borges. "El acercamiento a Almotásim", uno de los textos emblemáticos de la modernidad de Borges, es una novela en el interior de una reseña. Borges diseña el argumento y lo hace flexible a su antojo, hasta hacerlo caber en el interior de este dispositivo narrativo como si se tratara de un barco que se introduce en el interior de una botella. Lo que le permite llevar a cabo este delicado procedimiento es el uso anómalo de los adjetivos y los verbos. En la forma de calificar está el secreto. Calificar para desgastar el sustantivo, enriqueciéndolo; y simular el devenir de los hechos, para fijar una imagen fuera del tiempo.

III

Con Borges empieza y termina la posibilidad de mezclar los géneros de manera homogénea. Con Borges empieza y termina la posibilidad de ser Borges: un escritor del siglo XIX que naufraga con éxito en las aguas procelosas del XX. Un ingenio victoriano que se acomoda, a regañadientes, en las incomodidades del idioma español.

IV

Algo me dice que Bioy no era la persona indicada para comprender la individualidad de Borges. No sólo porque estaba demasiado cerca sino porque, en esencia, Bioy era un escritor preocupado por no parecer, en prosa, de “cartón piedra”. Esto es equivalente a decir que defendía una estética diametralmente opuesta a la de Borges, cuyos cuentos producen en el lector el efecto contrario al de un fluido.

Bioy busca la expresión natural; Borges, la expresión artificial, el habla impostada, el efecto de una escritura pretérita o anacrónica, en sentido cabal de este último término. Borges sabía, sin embargo, que no había manera de concebir una escritura fuera del tiempo. La única forma de hacerlo estribaba en crear una imagen fija y parentética; una imagen inmóvil, similar a un deslumbramiento.

Esa imagen fuera del tiempo se localiza, casi siempre, en el corazón del relato. Es el laberinto roto que se observa en el clímax de un cuento satírico como “El Aleph”; es la glosa de la visión milimétrica de Funes, encapsulada en el periodo más torpe y balbuciente de este cuento. Es un accidente, que interrumpe la continuidad del texto. Es el poema, gravitando en el centro irregular de un relato que pondera el devenir aparente de un discurso prosaico.

V

“Lo que más durará de las obras literarias será el argumento. Desde luego, todo se olvidará, pero lo último en olvidarse será el argumento. Las bellezas del estilo se perderán con los cambios de gustos y con la muerte de las lenguas. ¿Qué nos quedará de las bellezas estilísticas de un texto sánscrito? Las situaciones también quedarán, pero las situaciones son argumento. Los caracteres durarán quizá más que las bellezas formales y menos que los argumentos.” [Borges, según Bioy, el viernes 11 de diciembre de 1959.]

Este párrafo pone en evidencia dos cosas: Bioy reconstruye, a veces con éxito, a veces sin él, el habla natural de Borges. Su estilo es una forma de impostar la voz de su amigo, que se opone por completo a su propia voz narrativa. Pero, por otro lado, este párrafo sepulta una ironía. La prosa de Borges está hecha de esas “bellezas formales” de las que Borges mismo dice abominar. Borges estaba

consciente de que toda literatura, con el paso del tiempo, será abolida, y que su propio rostro, traducido a los parajes de su prosa, se deformará y se borrará con los años. Bioy, no sin poner en ello un énfasis irónico, apuesta por la continuidad de sus libros, todos ellos dominados por la consecución de un argumento, por encima de la belleza en sí de la organización de su prosa.

VI

La ironía es una forma de la gentileza que nos permite convivir en sociedad, sin derramamientos inútiles de sangre. Borges la emplea para aislarse del entorno y no contaminarse de lo que considera el pecado original del hombre: la estupidez. La cópula es aborrecible (según leemos en la enciclopedia del mundo de Tlön) no sólo porque multiplica a los hombres sino porque multiplica el error.

VII

¿Por qué Borges no recibió el Premio Nobel? Seguramente por haber escrito un cuento como “Deutsches Requiem”, en el que razona que un poeta judío es en esencia igual a su verdugo alemán y donde especula que la caída del Reich no fue más que un episodio, un hecho previsible dentro de una cadena aún mayor de acontecimientos. O por escribir cuentos sobre el islam no siendo musulmán; o por no abrazar las causas justas. Las razones son varias y, como Borges nos enseñó a decir, una sola. El jurado del Nobel no le perdonó que no tuviera una cultura política definida —ni a favor ni en contra— y que no perteneciera a una geografía precisada en los mapas: era más argentino que europeo, y más europeo que argentino. La ambigüedad —la hibridación— era connatural a las formas de proceder de Borges.

La fama es un equívoco compartido por muchos y este lugar común, deformado por una inteligencia naturalmente retórica y acartonada, es la tesis que subyace en un cuento tan alusivo como “El Aleph”, donde, al final, Carlos Argentino

Daneri le gana la partida al narrador de la historia —¿Borges mismo?— y se queda con el Premio Nacional de Literatura. Borges se queda con la nostalgia de Beatriz Viterbo y con la certeza de la existencia del Aleph: el punto del universo donde convergen los demás puntos del universo, sin excluir de la visión el presente, el pasado y el futuro.

De igual forma, Borges se queda con el convencimiento, no menos profundo, de que “el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”. Son estas sutilezas, estos enunciados laterales, lo que actualiza el legado de Borges y lo convierte en el más incómodo de nuestros contemporáneos.

VIII

Más de una vez he oído a una persona preguntarse en voz alta, luego de cotejar una página de Borges, por la clase de persona que éste pudo haber sido. La moralidad y la obra no se llevan, respondo, porque la obra está más allá de la moral y, por tanto, más allá del individuo. Sin embargo, Borges menos que nadie hubiera estado de acuerdo con esto. Para él, la obra debía ser un desprendimiento exacto de la moralidad del individuo. De ahí los reproches que le dedica a Quevedo en 1963, por encontrar que los defectos de su obra se deben a las deformidades que lo habitaban como persona. En todo momento, Borges está haciendo transposiciones del plano de la literatura al plano de la realidad, como si no hubiera diferencia entre uno y otro. El repaso superficial de sus cuentos —sobre todo de sus cuentos— nos haría pensar erróneamente que en Borges hay una separación entre ficción y realidad; pero este equívoco desaparece cuando comenzamos a empaparnos de su biografía. Todo en Borges tiene su asiento en el plano de una realidad deficiente (que se explicaría en virtud de su debilidad visual: la realidad era un fenómeno borroso que debía trascenderse o aclararse en el ámbito externo de la literatura). Más aún: en Borges, todo es autobiográfico, y todo es susceptible de asimilarse a un autorretrato. La forma en la que Borges se coloca en el centro de esta vorágine no resulta del todo evidente y explica, por otro lado, el sentido de la modernidad de su figura.

IX

¿Era necesario saber tanto sobre Borges? Daniel Martino dice en el prólogo a su edición del diario que Bioy Casares lo compuso para defender a Borges de los malentendidos que se tejieron en derredor de su persona y su obra. El señor Martino también asegura que el modelo de Adolfo Bioy Casares para la composición de su diario fue la lectura, reiterada a lo largo de los años, de la Vida de Johnson de Boswell. Es probable que así fuera; sin embargo, más que a la Vida de Johnson, el diario de Bioy se asemeja a los Diálogos de Platón, en un sentido arquitectónico y netamente estructural: Bioy perfila la escritura del diario, a lo largo de los años, imaginando que Borges, con su obra, fue borrando la estela recuperable del hombre que fue en la realidad. El diario vendría a ser la prueba fehaciente de la existencia de Borges y, en cierto modo también, el contrapunto genérico de su prosa.

X

El conflicto de Borges con Bioy es en realidad el conflicto de Bioy con Borges. Pensemos en los fragmentos de la conversación que fueron escogidos para el diario, por el solo hecho de que se grabaron con más fuerza que otros en la memoria de Bioy; pensemos en la forma de reconstruir esos diálogos, que son en realidad monólogos, templados por los énfasis de Bioy. Pensemos en que Bioy se vuelve el ventrílocuo de Borges, y en la forma mañosa en que Bioy decide presentarnos al “hombre que fue”, para evitar con ello una suma de malentendidos tejidos en torno a temas tan delicados como la ética, la política, la estética y la sexualidad de Borges. Para reprobarlo, a Bioy le basta con citarlo; para refutarlo, a Bioy le basta con un guiño. Bioy aparece a fuerza de borrarse. Debido a esta serie de sustituciones que operan al interior del Diario, entendido ya no como un simple recuento de los hechos sino como un teatro donde los personajes intercambian sus papeles, el diario ocupará un lugar central en el devenir de nuestra literatura. Con el tiempo, desplazará en importancia a los libros de Bioy y revisaremos las páginas del diario para saber un poco más acerca del talento epigramático y misántropo de Jorge Luis Borges, retratado a

través del talento insuperable de su amigo Bioy Casares.

XI

Dos cosas puedo desprender de la existencia monstruosa de un diario que lleva el redundante título de Borges: 1) las obras maestras se escriben a pesar de uno mismo, y 2) las amistades literarias no existen. En caso de darse, son relaciones de corta duración o no son amistades.

XII

Tal vez Bioy no quiso tanto vindicar a su amigo como vindicarse a sí mismo. Siempre supuse que, en vida, a Bioy Casares le hubiera gustado desmarcarse de la influencia y de la sociedad que mantuvo con Borges a lo largo de cincuenta y cuatro años. Ahora, debido a la existencia del diario, el nombre de Bioy estará para siempre ligado al de Borges.

XIII

Borges no parecía ser quien realmente era: el escritor más conservador de los escritores argentinos de la primera y la segunda mitad del siglo XX, que asumió sin embargo un rol protagónico en la tarea de reformar los contenidos y la esencia misma del idioma español. Y esto Bioy Casares lo sabía mejor que nadie.

[1] En Argentina, un país de inmigrantes europeos trasplantado en la geografía del Cono Sur, la comida más importante del día se sirve a la hora de la cena. Esto explica que, a veces, después de comer, Borges o Bioy se cayeran de sueño mientras leían o trabajaban en alguna colaboración. La luz con la que debemos imaginar esta serie de conversaciones es, por tanto, la luz artificial de las bombillas eléctricas.

[2] A su animadversión por todos ellos habría que sumarle su animadversión por Wittgenstein (que en las páginas del diario aparece ridiculizado con el nombre de Wisdom).

Anémonas en espejo negro

Fui escribiendo los ensayos que conforman este libro a lo largo de diez años. A medida que los iba haciendo, iba cayendo en la cuenta de que estaba trabajando en contra de la noción generalizada de que el siglo XIX había sido un periodo transitorio, aburrido y acartonado en comparación con los primeros años del XX. Usamos la expresión “decimonónico” para significar precisamente eso: algo fuera de uso, anacrónico, inútil. Pero nada más alejado de la realidad que semejante equívoco.

El siglo XIX está lleno de particularidades. Como apunta George Steiner en su libro sobre la persistencia de la figura de Antígona a finales del XVIII y a lo largo del XIX (Antigones, 1984), hay patrones que se reiteran y hacen pensar en soluciones unificadoras. El tema recurrente del viaje y el naufragio, entendido este último como fractura o escisión, que se encuentra en Poe, Melville y Mallarmé, podría leerse como la necesidad en el hombre de reunir las mitades separadas de su propio ser. El hombre desterrado de sí mismo, pero también desterrado de lo que en otro tiempo se denominó physis: es decir, el ámbito de lo físico y lo natural, pero también la dimensión de lo sagrado y el cuerpo.

En Poe y Mallarmé se encuentra el tópico del viaje, que concluye en un naufragio cuyos pecios más distinguidos son las palabras que lo narran en un momento a posteriori. El poema de Mallarmé parte de la sonoridad de una frase dada, y su deriva lo conduce poco a poco hacia el silencio. Una forma análoga de expresar esa trayectoria sería decir que el poema va del negro de la tipografía impresa hacia la nulidad del silencio, donde lo que termina imponiéndose en cuanto sensación visual —o anímica— es el misterio revelado de la página en blanco. El viaje de Arthur Gordon Pym reitera en cierto sentido el postulado de ese mismo trayecto, ya que el Grampus, la embarcación en la que zarpa Arthur, en contra de las recomendaciones de su padre, se dirige hacia los páramos gélidos de la Antártida. Allí, Gordon Pym se encuentra con un paisaje deshabitado, y las sensaciones que lo embargan son las de un encuentro teológico con un blanco primordial e inconmensurable.

Moby Dick es la expresión de esa misma querella teológica: el hombre contra la

dividad o la insensatez vengativa de Ahab contra la inconmensurabilidad del Logos. Quizá Melville estaba tratando de unir estos dos pedazos, que se disgregaron en un momento dado de nuestra historia: lo racional y lo irracional, lo apolíneo y lo dionisiaco, que se han escindido al punto de crear una desgarradura. La herida del capitán Ahab es la misma que desdobla al rey Lear en su contrario: un hombre desposeído de la razón y de su reino que se enfrenta en soledad a la fuerza de los elementos. La idea que Melville tenía de la naturaleza en tanto Logos primordial no difiere mucho de la idea que tenía Shakespeare de lo misterioso e inabarcable, oculto —y revelado al mismo tiempo— en los páramos y en los bosques encantados.

El siglo XIX fue el teatro donde se montaron estas especulaciones, que siguen derramando sus incógnitas sobre los avances técnicos y científicos de nuestro tiempo. La disyuntiva que plantea Mallarmé en Un golpe de dados entre el destino y el azar sigue siendo el eje temático en torno del cual han girado las investigaciones más brillantes de los astrofísicos contemporáneos. La pregunta sobre si existe un plan divino, en el que hasta los más ínfimos movimientos en el universo estarían definidos de antemano, parece no chocar con la autonomía existencial del libre albedrío, sino remarcar su carácter necesario, fatídico y quizá por eso mismo fragmentario. Todas las empresas de los hombres parecen condenadas al fracaso, porque todas nuestras acciones terminarán estrellándose contra la pared de lo inconmensurable. El final de todas nuestras percepciones (en la palabra “percepción” asoma también la palabra “peripecia”) parece condensarse en el emblema de lo blanco.

El siglo XIX fue un periodo de revoluciones silenciosas. Artistas como Edgar Degas disimulaban el carácter sedicioso de sus realizaciones intelectuales y plásticas bajo la apariencia de un hombre de lo más conservador, que abominaba de todo lo que se pareciera a un contacto físico con sus semejantes. Degas era un misántropo que pertenecía a la alta burguesía de París, en el mismo sentido en el que era un custodio de la tradición y la cultura de su tiempo. No obstante su misantropía y su aislamiento, Degas fue uno de los primeros pintores del cuerpo que se interesó en el bajo fondo de la ciudad de París, en una época en la que este estrato de la arquitectura y de la sociedad comenzaba a adquirir una importancia innegable.

Una de las observaciones más agudas que se encuentran en la correspondencia de Joyce sobre su maestro Henrik Ibsen tiene que ver con este tipo de sustituciones. Joyce observa en Ibsen que la apariencia conservadora de su

vestido era inversamente proporcional a la naturaleza subversiva de los contenidos de sus obras. Otros, como Mallarmé, disfrazaban la esencia de uno de los poetas más significativos de la modernidad detrás de la apariencia aburguesada de un profesor de inglés, que impartía sus clases en un liceo de París. Hay quienes han visto en Joyce y Proust, dos de los narradores más influyentes del siglo XX, a dos continuadores de una tradición que hunde sus raíces en un siglo definido en gran medida por la emergencia de la burguesía como clase predominante.

Henri Matisse, Anémones au miroir noir, óleo sobre tela, 1918-1919, 67.6 × 53.7 cm, colección particular, The Boltin Picture Library / Bridgeman Images.

En muchos sentidos, el siglo XIX fue el espejo en el que se miró el XX. Pero no podríamos hablar de un espejo común. La metáfora del espejo a lo largo del siglo XIX conoció diferentes metamorfosis, que valdría la pena rastrear en cada una de sus implicaciones. En los cuadros de Degas, por ejemplo, el espejo pasa de ser un símbolo de la inteligencia, que reproduce la realidad en un sentido aún superior al de su propio desdoblamiento legible (La familia Bellelli), a un símbolo nocturno donde la visión de la racionalidad se nubla por completo, para dar pie a las ensoñaciones intelectualizadas de algunos de sus mejores cuadros de madurez (Interior: la violación). En Mallarmé, las superficies metálicas de los espejos de Degas se anulan por completo, volviéndose un símbolo de la noche y de lo absoluto en sí (“Soneto en IX”). Los espejos de los poemas de Mallarmé son negaciones del sentido que acentúan el carácter irracional de la poesía, cuando se somete la palabra a las altas presiones de la elisión y el silencio.

En el pintor Henri Matisse, legatario, junto con Proust y Joyce, de la herencia cultural y mundana del siglo XIX, reaparece la simbología del espejo. En el cuadro Anémonas en espejo negro, de 1918-1919, las anémonas de un florero se recortan contra la superficie negra de un espejo, que ha pasado a formar parte de la composición y del colorido del cuadro. El espejo parece una ventana hacia la noche, que contrasta con el interior iluminado —diurno— donde tiene lugar la mise en abîme de esta naturaleza muerta. Pero sobre todo el espejo realza la belleza de las flores y se convierte, pese a la redondez limítrofe de su marco dorado, en un elemento compositivo más en este ajedrez sobre el color y la forma, donde lo blanco y lo negro, pasando por diferentes gamas de gris y amarillo, rosa y azul, juegan un papel preponderante. En la visión meridional de Matisse, el espejo ha dejado de ser un símbolo trágico para convertirse en la sola afirmación de lo puede llegar a significar la poesía en un tiempo convulso como el nuestro: un hecho incontrovertible que aglutina pasado y presente en un solo gesto del espíritu.

La noción de fracaso permeó la literatura y el arte de los dos siglos que nos preceden. Al considerar la modernidad como la escisión entre la palabra y la imagen, Gabriel Bernal Granados realiza un estudio en el que la literatura y la pintura de los siglos XIX y XX son la materia para discurrir sobre la idea del naufragio, símil del fracaso. Vislumbrando los componentes de la marginalidad, el vacío, la zozobra y la melancolía, la reflexión se desenvuelve en torno al destino que tuvieron muchos escritores y artistas plásticos que vivieron en la periferia —Stéphane Mallarmé, Herman Melville, Pierre Michon, Stanley Spencer, Edgar Allan Poe, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Lucian Freud, Edgar Degas, Leal Audirac, por mencionar algunos— y acerca del lugar de donde emana la sustancia de la derrota.

En una realidad llena de particularidades, al observar los patrones que se reiteran a lo largo de los últimos dos siglos y al poner de relieve los vínculos entre la pintura y la literatura, *Anotaciones para una teoría del fracaso* explora cómo se sitúan hoy en día los artistas y escritores ante una actualidad poco equitativa, regida en parte por el papel de los medios, y con ello hace una articulada crítica de la cultura.

Gabriel Bernal Granados (Ciudad de México, 1973) es poeta, narrador, ensayista y traductor. Ha sido editor de Libros Magenta y de la revista *Mandorla: Nueva Escritura de las Américas.* También ha colaborado en revistas de Argentina, España, Estados Unidos, Perú y Uruguay, y en algunas nacionales como *Biblioteca de México, Crítica, La Gaceta del* FCE, *Paréntesis* y *Letras Libres.* Ha traducido varios títulos de Guy Davenport; entre ellos, *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura* (FCE-Turner, 2002). Entre sus libros publicados se encuentran *Partituras* (2000), *De persiana que se abre* (2000), *Historia natural de uno mismo* (2002), *En medio de dos eternidades. Ensayos sobre literatura* (2007), *La guerra fue breve* (2009), *Viaje al país de la errata* (2011), *Murallas* (2015) y *Detritos* (2015).

www.fondodeculturaeconomica.com